

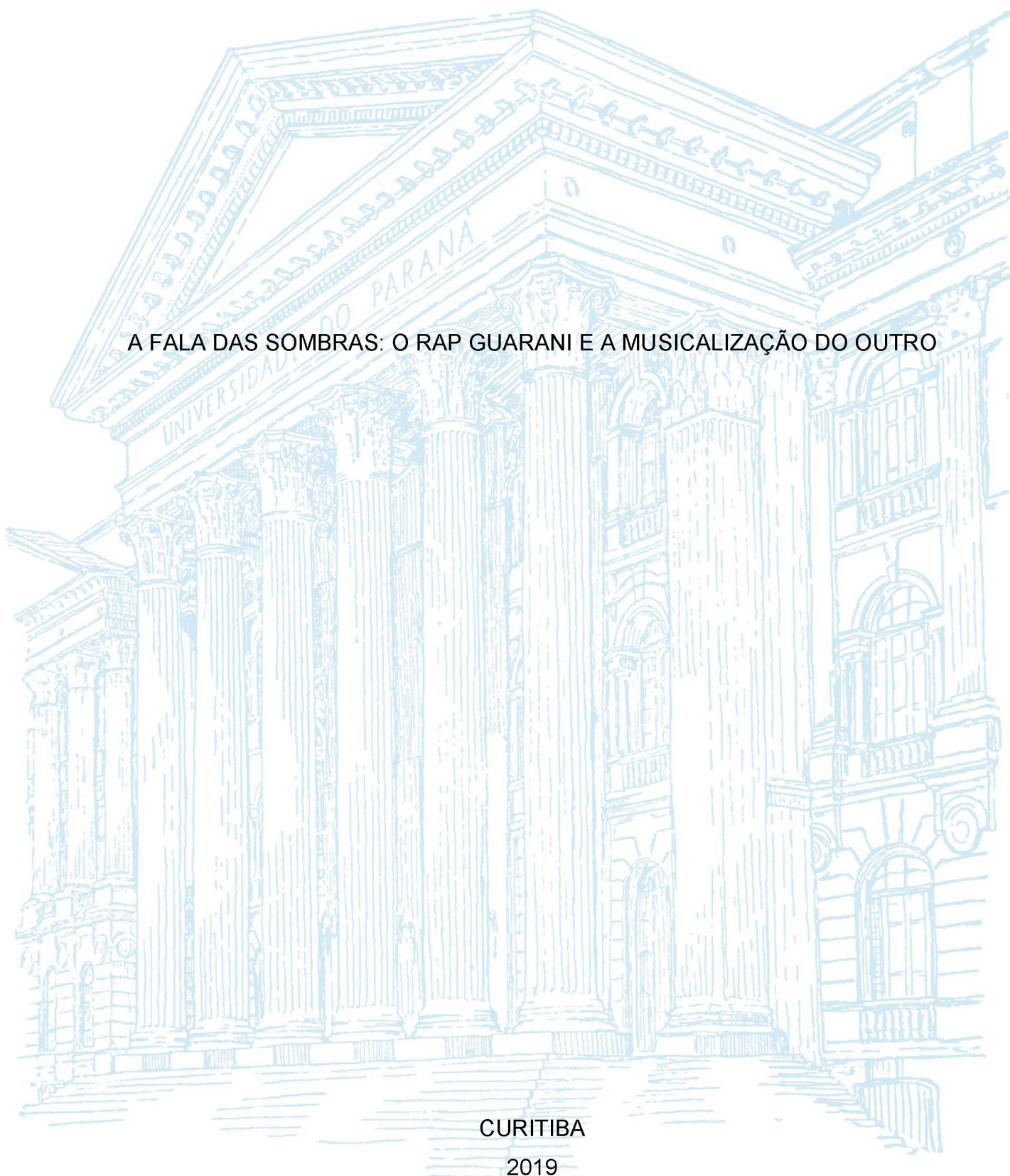
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FERDINANDO ALFONSO ARMENTA IRURETAGOYENA

A FALA DAS SOMBRAS: O RAP GUARANI E A MUSICALIZAÇÃO DO OUTRO

CURITIBA

2019



FERDINANDO ALFOSNO ARMENTA IRURETGOYENA

A FALA DAS SOMBRAS: O RAP GUARANI E A MUSICALIZAÇÃO DO OUTRO

Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Antropologia, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Inês Smiljanic Borges

CURITIBA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Elda Lopes Lira – CRB 9/1295

Iruretagoyena, Ferdinando Alfonso Armenta

A fala das sombras: o rap guarani e a musicalização do outro. / Ferdinando  
Alfonso Armenta Iruretagoyena – Curitiba, 2019.

Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Inês Smiljanic Borges

1. Índios Mbya–Guarani – Brasil. 2. Hip-hop (música). 3. Rap (música). I.  
Título.

CDD – 980.30816



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO ANTROPOLOGIA -  
40001016027P9

### TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em ANTROPOLOGIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **FERDINANDO ALFONSO ARMENTA IRURETAGOYENA**, intitulada: **A FALA DAS SOMBRAS: O RAP GUARANI E A MUSICALIZAÇÃO DO OUTRO**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 11 de Março de 2019.

*Maria Inês Smiljanic Borges*

MARIA INÊS SMILJANIC BORGES

Presidente da Banca Examinadora

*João Frederico Rickli*

JOÃO FREDERICO RICKLI

Avaliador Interno (UFPR)

*Edwin Ricardo Pitre Vásquez*

EDWIN RICARDO PITRE VÁSQUEZ

Avaliador Externo (UFPR)



À Pilar e Carlos

## **AGRADECIMENTOS**

Essa dissertação é resultado de todas as pessoas com quem tive oportunidade de compartilhar ideias, pontos de vista e saberes. Por isto agradeço, antes de tudo, a abertura dos Guarani que me permitiram conhecer uma parte de sua visão do mundo; dos sons e das palavras com as quais o interpretam. Isto foi, sem dúvida, minha maior aprendizagem. À Laércio Silva e aos rappers Nilson da Silva, Maurício e Juliano Fernandes. À aldeia Araçaí, Piraquara e à aldeia Guavira Ty, Pontal do Paraná pela hospitalidade. Agradeço a minha orientadora Dra. Maria Inês Smiljanic Borges pela enorme contribuição a este trabalho e seu apoio constante no desenvolvimento do projeto. A todos os que formam parte da Escola Estadual Indígena Mbya Arandu em particular a Rodrigo de Salles Graça pela interlocução e suporte na chegada à aldeia. Ao professor Dr. Edwin Pitre Vásquez pelas orientações e aportes ao longo do desenvolvimento deste trabalho. Ao professor Dr. João Frederico Rickli pela leitura e contribuições na participação da banca de qualificação. À Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Paraná, assim como a todos os facilitadores que formam parte da Secretaria, em particular Paulo Marins. A todos os colegas de turma e amigos que acompanharam este processo, particularmente a Taisa Lewitzki, Marco González Torres, Lays Gonçalves, Linda Cárdenas e Fabián Torres pela amizade e apoio durante minha estadia em Curitiba. À Loren Salazar Cardoza, por acompanhar-me ao longo desta passagem. Por fim, ao Programa de Alianças para a Educação e Capacitação (PAEC) da Organização dos Estados Americanos (OEA) e ao Grupo Coimbra de Universidades Brasileiras pelo auxílio inicial durante minha entrada no presente programa. Da mesma maneira à CAPES pelo suporte indispensável que representou a bolsa de estudos para o desenvolvimento bem-sucedido do projeto de pesquisa.

Tentamos trabalhar com materiais de pensamento muito elaborados para criar forças pensáveis que não são pensáveis por si mesmas. A mesma coisa acontece com a música quando elabora um material sonoro para retornar forças audíveis que não são por si mesmas.

Gilles Deleuze

## RESUMO

O presente trabalho discorre sobre jovens guarani-mbya que expressam diversos âmbitos de sua vida por meio do Hip-hop. Colocando o foco nas práticas de um grupo de Rap guarani do sul do Brasil, relaciona-se o lugar do outro na cosmologia guarani com o repertório expressivo do Hip-hop. Com esta finalidade, realizou-se um registro etnográfico no trânsito de uma das aldeias onde os membros moram (*tekoha* Araçaí) e os espaços onde as apresentações tiveram lugar. Além disso, foram realizados uma série de registros audiovisuais como parte do trabalho colaborativo na difusão mediática do grupo. Levando em consideração tanto a construção literária das letras quanto suas performances musicais, defenderei que a continuidade entre as formas expressivas do Hip-hop e a forma de ser guarani-mbya baseia-se no papel da música como forma de lidar com o outro. Esta convergência foi apreciada de duas maneiras: primeiro, como um discurso de confronto para tomar posse no cenário político do país na luta pelos seus direitos enquanto “indígenas” e, segundo, como uma forma de extrapolar aspectos internos à sua noção de pessoa enquanto “Mbya”, manifestado, por exemplo, em suas práticas espaciais (*jaguatá*) e nos cantos sagrados (*mborai*). A partir disto conclui-se que para pensar o lugar do outro no contexto guarani (assim como em outras sociedades ameríndias) é necessário desligar-se da ideia de que a diferença ou o contraste (gerado no discurso político) configuram o principal meio de identificação coletiva; em contrapartida, considera-se a ideia de que o “outro” (pessoa externa, divindades, mortos) torna-se constitutivo de sua noção de pessoa. Precisamente o Rap guarani mostra essa lógica relacional na qual a construção de si mesmos encontra-se mediada por um conjunto de elementos externos.

Palavras-chave: Rap guarani, Hip-hop, noção de pessoa mbya, performance de identificação.

## ABSTRACT

This thesis deals with young Guarani-Mbya, who express different areas of their life through Hip-hop. Focusing on the practices of a Guarani rap group from southern Brazil, it relates the place of the otherness in the Guarani cosmology with the expressive repertoire of Hip-hop. With this horizon, an ethnographic record was made in transit of one of the villages where its members live (tekoha Araçaí) and the spaces where the presentations took place. In addition, a series of audiovisual recordings were carried out as part of the collaborative work in the media dissemination of the group. Taking into account both the literary construction of the lyrics and their musical performances, I will defend that the continuity between the expressive forms of Hip-hop and the way of being Guarani-Mbya is based on the role of music as a way to deal with the other. This convergence was appreciated in two ways: first, as a discourse of confrontation to take possession on the political scenario in the struggle for rights as "indigenous" and, second, as a form of extrapolating internal aspects to his notion of Person as "Mbya", which manifests itself, for example, in its spatial practices (*jaguatá*) and in sacred chants (*mborai*). From this it is concluded that to situate the place of the other in the Guarani context (as well as in Amerindian societies) it is necessary to disconnect the idea that the difference or the contrast (generated in the political discourse) configure the principal means of collective identification; on the other hand, the idea that the "other" (external person, deities, dead) is constitutive of his notion of person is considered. Rap Guarani precisely shows this relational logic in which the construction of themselves is mediated by a set of external elements.

Key words: Guarani rap, Hip-hop, notion of Mbya person, identification performance.

## RESUMEN

El presente trabajo discurre sobre jóvenes guaraní-mbya que expresan diversos ámbitos de su vida por medio del Hip-hop. Tomando como referencia las prácticas de un grupo de Rap guaraní del sur de Brasil, se relaciona el lugar del otro en la cosmología guaraní con el repertorio expresivo del Hip-hop. Con este objetivo, se realizó un registro etnográfico en el tránsito de una de las aldeas en donde sus miembros habitan (*tekoha Araçaí*) y los espacios donde las presentaciones musicales tuvieron lugar. Además, se realizaron una serie de registros audiovisuales como parte del trabajo colaborativo en la difusión mediática del grupo. Teniendo en cuenta tanto la construcción literaria de las letras como sus performances musicales, defenderé que la continuidad entre las formas expresivas del Hip-hop y la forma de ser guaraní-mbya se basa en el papel de la música como vía para lidiar con el otro. Esta convergencia fue apreciada de dos maneras: primero, como un discurso de confrontación para tomar posesión ante el escenario político del país en la lucha por los derechos en tanto "indígenas" y, segundo, como una forma de extrapolar aspectos internos a su noción de persona en tanto "Mbya ", que se manifiesta, por ejemplo, en sus prácticas espaciales (*jaguatá*) y en los cantos sagrados (*mborai*). A partir de esto se concluye que para situar el lugar del otro en el contexto guaraní (así como en sociedades amerindias) es necesario separarse de la idea de que la diferencia o el contraste (generado en el discurso político) configuran el principal medio de identificación colectiva; en contraparte, se considera la idea de que el "otro" (persona externa, divinidades, muertos) se vuelve constitutivo de su noción de persona. Precisamente el Rap guaraní muestra esa lógica relacional en la que la construcción de sí mismos se encuentra mediada por un conjunto de elementos externos.

Palabras clave: Rap guaraní, Hip-hop, noción de persona mbya, performance de identificación.



## LISTA DE FIGURAS

<b>FIGURA 1.</b> LOCALIZAÇÃO DO MUNICÍPIO DE PIRAQUARA E OS ESTADOS VIZINHOS.	21
<b>FIGURA 2.</b> LOCALIZAÇÃO DA ALDEIA ARAÇAÍ DA ÁREA DE PROTEÇÃO AMBIENTAL DE PIRAQUARA.	23
<b>FIGURA 3.</b> UM DOS LOGOTIPOS DO GRUPO REALIZADO PELA DESENHISTA LOURDES BENITEZ SANTANDER A PARTIR DE UM GRAFISMO GUARANI.	59
<b>FIGURA 4.</b> NILSON (NO CENTRO) E JULIANO NO ESTÚDIO DE GRAVAÇÃO DO DEPARTAMENTO DE ARTES DA UFPR.	66
<b>FIGURA 5.</b> FOTOGRAMAS DO CLIPE TERENA E GUARANI EM QUE SE MOSTRAM CAMINHANDO.	68
<b>FIGURA 6.</b> INTEGRANTES DE NAÇÃO GUARANI DO RAP NO SINGA EM 2017.	70
<b>FIGURA 7.</b> ALDEIAS PERCORRIDAS POR DIVERSOS INFORMANTES DURANTE O PERÍODO DA PESQUISA.	74
<b>FIGURA 8.</b> PUBLICAÇÃO EM <i>FACEBOOK</i> DA MÚSICA JARAGUÁ É GUARANI QUANDO O GRUPO AINDA SE CHAMAVA NATIVOS MC'S.	77
<b>FIGURA 9.</b> MAURICIO DURANTE GRAVAÇÃO NO ESTÚDIO DO DEPARTAMENTO DA UFPR.	79
<b>FIGURA 10</b> ESCOLA ESTADUAL INDÍGENA MBYA ARANDU, ARAÇAÍ, PIRAQUARA.	80
<b>FIGURA 11.</b> MAURICIO E JULIANO COMPONDO RAP EM 2016.	81
<b>FIGURA 12.</b> CARTAZ DO 5º TAKUARI FEST, COM NAÇÃO GUARANI DO RAP ANUNCIADO.	83
<b>FIGURA 13.</b> APRESENTAÇÃO DO CLIPE DO NG DO RAP EM ARAÇAÍ.	87

## LISTA DE TABELAS

<b>TABELA 1.</b> DIFERENÇAS MÍTICAS ENTRE <i>JURUA</i> E GUARANI SEGUNDO OS MBYA.	35
<b>TABELA 2.</b> LUGAR DOS CANTOS ENTRE OS ARAWETÉ, OS MBYA E OS KAIOWÁ.	61
<b>TABELA 3.</b> FORMAS EXPRESSIVAS E AS INTERFACES QUE AS SUPORTAM ENTRE OS JOVENS MBYA.	94

## GLOSSÁRIO

Ã: sombra

*Araçaí*: aldeia mbya localizada na zona metropolitana de Curitiba, no município de Piraquara.

*Arandu*: inteligência, sabedoria.

*Ayvu porã*: palavras religiosas.

*Ayvu*: linguagem.

*Iko porã*: estar ou ficar bem.

*Japo porã*: fazer bem, fazer bonito.

*Jaraguá*: aldeia urbana localizada em São Paulo.

*Java*: fugir, mudar de aldeia.

*Jeguatá*: caminhada, princípio de se pôr em movimento (ver também “jaguatá”, que literalmente quer dizer “nós caminhamos”).

*Jurua*: branco, não indígena.

*Ka'a*: erva mate

*Karai*: senhor; pessoa respeitável.

*Khande*: nós

*Khandekuery*: todos nós.

*Kuaray*: sol.

*Kuatia jehairã*: papel para escrever.

*Kure*: porco doméstico.

*Mbaraete*: fortaleza espiritual, cultura.

*Mbaraka*: violão.

*Mborai*, *mborai'i*, *mboraei*: cantos religiosos.

*Mborayu*: amor ao próximo.

*Miri*: pequeno.

*Nhande Ru*: Nosso Pai.

*Nhe'e*: palavra, habla, alma mbya.

*Nimonguarai*: festa descrita por Nimuendajú (1987), realizada com a tentativa de proteger as pessoas e os cultivos dos “maus eflúvios”.

*Opy*: casa de reza.

*Opy'gua*: aquele que cumpre o papel de líder espiritual na casa de reza.

*Pajé*: líder espiritual.

*Porã*: bom.

*Tape porã*: bom caminho.

*Taukuapu*: instrumento musical de bambu que se bate no chão como marcador de ritmo.

*Tchondaro*, *xondaro*: guerreiro, auxiliar na vida comunitária.

*Tekoha*, *tekoa*: lar, aldeia.

*Tembe kua*: perfuração de lábio (rito de passagem).

*Xondaro jeroxy*: dança guarani dos guerreiros (xondaro) que implica habilidades de esquiva e leveza corporal. Relaciona-se à defesa de seu território e sua cosmovisão perante o exterior (*jurua*).

*Yvy*: terra

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO. A SOMBRA DAS PALAVRAS .....</b>	<b>16</b>
<b>1 O LUGAR DO OUTRO NA COSMOLOGIA GUARANI: PARA UMA NOÇÃO DE PESSOA NA MÚSICA .....</b>	<b>29</b>
1.1 IDENTIDADE, IDENTIFICAÇÃO E NOÇÃO DE PESSOA .....	29
1.2 QUEM É O “OUTRO” E DE ONDE ELE VEM? REFLEXÕES SOBRE A SIMBOLIZAÇÃO DA ALTERIDADE PELOS AMERÍNDIOS.....	33
1.3 O OUTRO NA NOÇÃO DE PESSOA MBYA E A MÚSICA COMO MEIO PARA SUA ASSIMILAÇÃO.....	36
1.4 A FALA E O DIVINO: BREVE REVISÃO SOBRE A MUSICALIDADE GUARANI.....	41
<b>2 O HIP-HOP E A ASSIMILAÇÃO DO OUTRO .....</b>	<b>47</b>
2.1 HIP-HOP COMO DISPOSITIVO DE ENUNCIÇÃO .....	50
2.2 A TROPICALIZAÇÃO DO HIP-HOP E O RAP NO BRASIL .....	52
2.3 O RAP INDÍGENA E O CASO GUARANI .....	53
2.4 O RAP COMO CONFRONTO E A ECOLOGIA SIMBÓLICA DE SUAS FORMAS EXPRESSIVAS .....	58
<b>3 RAP COMO ENCENAÇÃO DO NÓS.....</b>	<b>64</b>
3.1 PERFORMANCE, EXPERIÊNCIA E ENCENAÇÃO.....	65
3.2 OGUATA: O RAP NA CAMINHADA.....	71
3.3 DA ESCUTA À CRIAÇÃO: A SOCIALIZAÇÃO DO RAP ENTRE OS MBYA .....	76
3.4 VÍDEO, MÚSICA E ESCRITA: RAP COMO FORMA DE REPRESENTAR NÓS AOS OUTROS .....	86
<b>4 CONCLUSÕES: MUSICALIZAÇÃO DO OUTRO OU OUTRIFICAÇÃO DA MÚSICA? .....</b>	<b>91</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>98</b>
<b>ANEXOS – TRANSCRIÇÃO DAS LETRAS .....</b>	<b>104</b>
JARAGUÁ É GUARANI.....	104
TERENA E GUARANI.....	105
A LIBERDADE.....	107
A ESPERANÇA DOS GUERREIROS.....	109
RAP NA ALDEIA .....	111

## INTRODUÇÃO. A SOMBRA DAS PALAVRAS

O ponto de partida é um grupo de Rap formado entre 2016 e 2017 por jovens Guarani Mbya do sul do Brasil e meu interesse pelas possíveis conexões entre esquemas culturais divergentes. No decorrer do projeto, resolvi focar minha análise nas “formas expressivas”, sejam visuais, sonoras ou literárias. Tais expressões não são só representações, mas também um procedimento de criação que articula experiências, ideias e sentimentos. Nesse sentido, enfatizarei as formas expressivas que produzem alteridade ou que elaboram simbolicamente a exterioridade a partir da música. Do universo etnográfico possível, vou situar-me no trânsito entre três categorias: “identidade relacional”, referindo-me a aquilo que contribui na formação da pessoa guarani-mbya; “Hip-hop”, enquanto conjunto de formas expressivas específico; e “performance”, como a encenação de uma imagética. Essas imagens serão pensadas sob o binarismo entre “identidade” e alteridade. Portanto, concentrar-me-ei no papel das práticas musicais dos jovens mbya na elaboração simbólica do outro.

Um aspecto chave na pesquisa é o fato de que o Rap indígena no Brasil tem os Guarani como seus protagonistas. Isto é, baseando-nos na produção de Rap difundida em plataformas digitais, é possível distinguir a predileção deste estilo musical entre os Guarani em comparação com outros grupos indígenas. Com o propósito de explorar esta especificidade, assumo como desafio compreender a musicalidade guarani e seu papel no relacionamento com a alteridade, e assim responder à pergunta sobre se o modo de ser guarani tem relação com o fato deles produzirem rap. Portanto, tomando como *corpus* de análise a imagética do Hip-hop presente no grupo de Rap Nação Guarani desde a aldeia Araçaí, Piraquara, e os locais das apresentações, focar-me-ei no lugar do “Outro” na cosmologia guarani e música como interface dessa operação.

A importância da palavra falada entre os Guarani-mbya é o primeiro fio o qual puxar visa relacionar a predileção do Rap entre esse grupo indígena. O termo *ã* designa a imagem fotográfica e a sombra projetada da pessoa, sendo comparado em alguns contextos com a “alma”. O termo *Nhe’ë* (palavra - alma) salienta que a alma é feita da palavra divina e que manifesta-se na fluência do “dizer”; *nhe’ë* pode ser traduzida como “palavra”, “alma” ou “dizer” (PISSOLATO, 2007: 261), porém, sintetiza as três. Segundo Elizabeth Pissolato (2007), os Mbya dizem que *ã* é como

esta sombra, que se vê escura refletida no solo, sendo a alma, contudo, “clarinha” ou “branquinha”, invisível (PISSOLATO, 2007: 256). Mais especificamente, a sombra (ã) representa a alma visível da pessoa viva e o *nhe’ë* é a alma que se manifesta através do ato de falar, considerada normalmente como “alma espiritual”. Esse termo é fundamental para compreender a noção de pessoa mbya, e isto pode-se apreciar tomando como referência as cerimônias de nomeação nas quais o xamã resolve ler o nome que se manifesta na pessoa. Diz-se que a alma, aliás, constitui-se pela palavra divina e torna-se perceptível visualmente em forma de sombra (ã). A “fala das sombras” é uma tentativa pessoal de remarcar a importância fundante da palavra no pensamento guarani-mbya, ao mesmo tempo que evoca a divergência associada ao ato de falar a respeito de outros sistemas de ideias.

Desde o mês de maio de 2017, visitei algumas comunidades mbya a partir da sugestão de alguns colegas com os quais tinha conversado sobre meus interesses de pesquisa em relação à música: Guavira Ty, no litoral paranaense; Araçaí, na Região metropolitana de Curitiba e Yriapy, na Argentina. Cheguei com a intenção de conhecer, entre outros aspectos, a musicalidade nas aldeias. Achei música, e embora tenha conhecido algumas casas de reza (*opy*) e sua sonoridade durante as cerimônias, a música tal como a percebia no cotidiano nessas aldeias tinha a ver também com Sertanejo, Rap e Forró. Por “musicalidade guarani” entendo um senso musical que liga a fala ou a “arte de falar” a uma diversidade de elementos musico-religiosos. No caso dos Guarani-mbya, a música e a dança passa pelas coordenadas da religião e da busca pelo bem-estar, e cuja forma coral é acompanhada por uma instrumentação que será analisada mais para frente. Assim, mesmo sem atingir essa “musicalidade”, foi a presença da música (em suas diversas concepções) uma das características que consegui apreciar ao longo das comunidades visitadas.

Minhas impressões sobre esses lugares foram de dois tipos. Por um lado, chamou minha atenção o afastamento (não físico, mas cultural) em relação à aparente lógica com os centros urbanos dos quais formam parte (lógica comercial, de moradia, ocupacional, etc.); por outro, a forma geral da circulação dos bens culturais através da mídia digital. Esses traços, somados à lógica da mobilidade guarani, forneceram-me dicas para pensar um problema de pesquisa.

Em Guavira Ty, conheci um casal jovem; ela de uma aldeia do Rio, ele de outra em São Paulo. Falaram-me que se conheceram pelo *Facebook*, mesmo assim

o namoro teve que passar pela aceitação das famílias e do cacique da comunidade da moça, onde ele esteve para conhecê-la pessoalmente. Também acompanhei os jovens que jogavam futebol ouvindo *reggaeton* desde seus celulares e que se reuniam para assistir vídeos no *Youtube* à noite em rodas de chimarrão. Em Araçaí, fiquei atento ao que acontecia a respeito da produção musical: Explosão dos Malucos (banda de forró) e Nação Guarani (banda do rap), apenas dois exemplos de agrupações formadas na aldeia. Lá mesmo, fui ensinado por duas crianças sobre o uso das características da câmara do meu próprio celular e sobre como tirar habilmente uma *selfie*, mesmas fotos que eles já tinham passado aos seus telefones celulares via *bluetooth*. Acabamos o dia assistindo “Alvin e os Esquilos”, duas vezes consecutivas, na casa de outro menino, enquanto comíamos *yopará*<sup>1</sup>. Após algumas horas na casa de dona Carmelita em Araçaí, acabei sabendo que dois dos seus filhos formavam parte do grupo de rap, naquele momento, chamado Nativos MCs e que depois mudaria para Nação Guarani, porque souberam que existia um grupo muito mais antigo em Manaus com o mesmo nome. Mas não foi naquela visita que os conheci pessoalmente (nessa ocasião encontravam-se em uma apresentação em Curitiba), senão depois de ligarmos pelo *Whatsapp*.

A história continua nas plataformas digitais. Meses depois e no calor dos protestos indígenas pela tentativa de redução do território da aldeia Jaraguá, quando as antenas de telecomunicação da região foram desligadas pelos Guarani (ver por exemplo, Carvalho, 2017), apareceu no *Facebook* um vídeo de uns jovens indígenas solidarizando-se com seus coetâneos. O vídeo foi amplamente compartilhado nos grupos que apoiam a causa indígena no Brasil: apenas a versão original, publicada no *Facebook*, conseguiu mais de 10 mil visualizações, além de quase 400 compartilhamentos em uma semana<sup>2</sup>.

Nesse contexto que Nilson da Silva (Werá Mirim), de 23 anos, contatou-me, via uma colega, por seu interesse em gravar suas primeiras músicas em estúdio e por minha proximidade com o tema. Enquanto ele fazia parte do grupo, era quem assumia a interlocução com os não indígenas representando os interesses do grupo na hora de combinar os detalhes das apresentações, gravações, etc. Também foi o

---

1 Nesse caso, refere-se à mistura de arroz com feijão.

2 O vídeo foi originalmente publicado no *Facebook* na conta de Ricardo Campos Leinig, funcionário da FUNAI que tem apoiado ao grupo desde diversas instâncias. Disponível em <<https://www.facebook.com/ricardo.decamposleinig/videos/1861500260531929/?q=RICARDO%20DE%20CAMPOS%20LEINIG%20JARAGUÁ>>.



primeiro que conheci pessoalmente, pois combinei com ele para conversar sobre minha intenção de acompanhar o grupo, e o desejo dele de gravar em estúdio. De fato, disse-me que naquele momento, eles estavam gravando um clipe com um coletivo de Curitiba (Coletivo Coema), mas que por causa da dificuldade para deslocarem-se não conseguiam acabar a filmagem. Durante os primeiros meses de conversa, Nilson mostrou-se sério e ensoberbecido nas suas palavras, agarrando-se ao seu telefone o tempo todo. Em novembro de 2017, em uma apresentação em Curitiba, conheci pessoalmente aos demais integrantes: Juliano Fernandes (Kuaray Mirim), de 16 anos e com sobrenome de Tatu por ser de estatura baixa, ao seu irmão Maurício Fernandes de 18 anos, Claudinei Fernandes (Karai Miri) e Tatiana da Silva, a única garota que fazia parte do grupo, e que acompanhou o grupo para apoiar e ajudar na exposição e venda de artesanato que os Guarani costumam levar em todos os eventos que participam. Aquela ocasião foi a primeira e última vez que veria Claudinei e Tatiana, pois eles deixariam o grupo e abandonariam a aldeia Araçaí (onde todos eles moravam até esse momento).

As imagens podem ser impactantes e embora este impacto seja efêmero para o amplo público, para algumas pessoas as imagens fixam-se na memória. Desde 2010, outros jovens guarani já tinham tomado o microfone e tido difusão na mídia digital a partir do rap: trata-se do grupo Brôs Mcs, que Juliano e Maurício reconhecem como um grupo que os motivou a fazer música. Em 2014, o jovem encarregado de representar os povos indígenas durante a cerimônia inaugural da Copa de futebol celebrada no Brasil, mostrou uma faixa com a frase *Demarcação Já!*, menção que sintetiza a luta dos povos indígenas pelo reconhecimento legal de seu território. Aquele acontecimento pode ter sido irrelevante para a maior parte da audiência que assistiu o evento, mas adquire importância não só pelo fato do seu significado na luta indígena, como também pelo fato de que aquele jovem adolescente viraria MC<sup>3</sup>.

Voltando ao grupo em questão, em 2017, já com o nome de Nação Guarani do Rap, os jovens foram convidados para apresentarem-se no Simpósio Internacional de Geografia Agrária (SINGA) celebrado na UFPR em Curitiba. Semanas antes do evento, entrei em contato com eles via *Whatsapp* e combinamos

---

<sup>3</sup> Na gíria do Hip-hop, o MC quer dizer “mestre de cerimônia”, fundamentalmente é um cantor de Rap cujos atributos não só se limitam a executar o canto, mas também a organizar e interagir com um público determinado.

que eu tiraria fotos visando produzir material audiovisual para colocar nas plataformas sociais. Dias depois, após ter assistido a uma disciplina com a turma do Programa de Pós-graduação em Música, e com o apoio do professor Dr. Edwin Pitre Vásquez, solicitamos o empréstimo do estúdio de gravação do Departamento de Artes da UFPR, onde conseguimos gravar cinco músicas. Depois deste evento, acompanhei o grupo em outras apresentações e inclusive na aldeia, onde as pessoas me identificaram como aquele que tira fotos e grava vídeo do grupo. Esse é o motivo fundamental pelo qual assumi, além do papel de pesquisador, no sentido estrito do termo, o de facilitador técnico na produção audiovisual do grupo. No total, produzimos 3 clipes e um mini-documentário, além de uma segunda gravação de som diretamente desde a aldeia<sup>4</sup>.

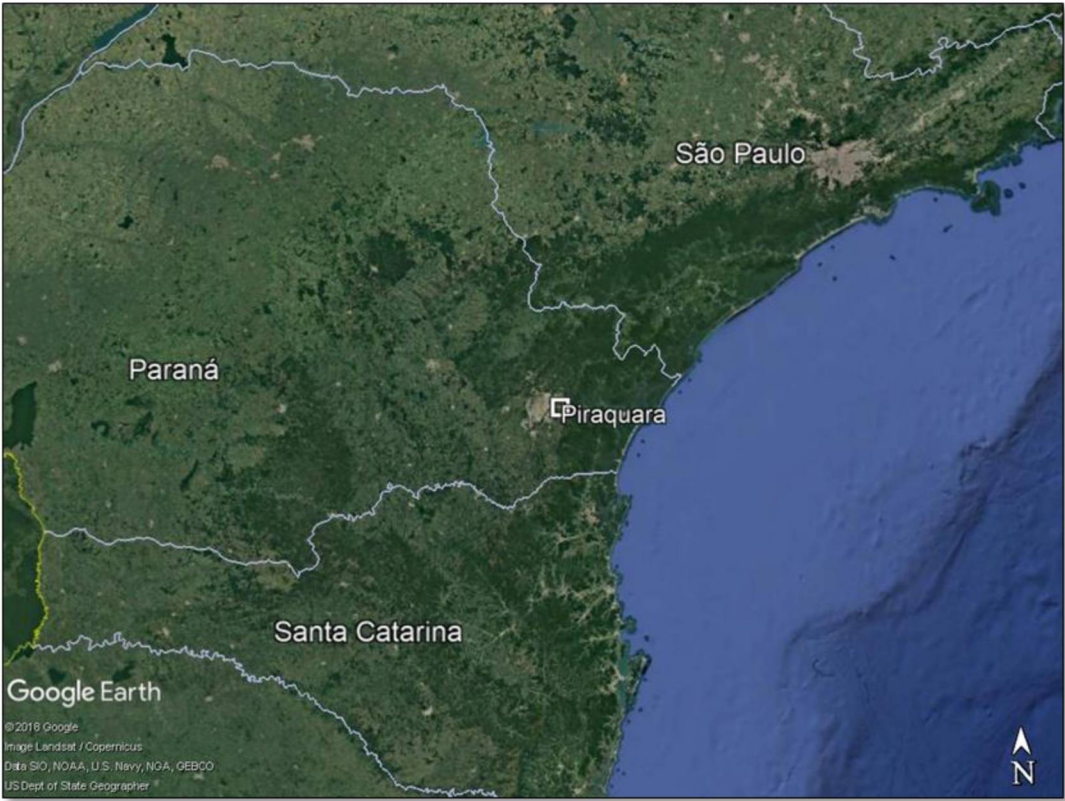
No início, comecei o acompanhamento audiovisual como uma técnica de pesquisa, assim como um espaço colaborativo da mesma; no entanto, essa atividade tornou-se um exercício de reflexão contínuo devido à dinâmica dos processos de gravação (performance, opiniões sobre a música e seu conteúdo, etc.) e edição, já que ali eles decidiam conscientemente como se apresentar aos outros. Além disto, minha aproximação com os rappers foi maior durante estas atividades, pelo qual assumi que o trabalho técnico seria o que fornecer-me-ia as dicas necessárias para a investigação. Daqui a importância em refletir sobre o processo de registro audiovisual como fonte de análise e construção de conhecimento.

Em termos gerais, realizei diversas estadias curtas em diferentes momentos e algumas visitas rápidas em momentos chave como a Festa da Erva Mate. Foram um total de seis visitas à aldeia Araçaí, onde fiquei de três a cinco dias por visita. Acompanhei três apresentações em Curitiba e uma em Matinhos, Paraná, onde além do show foi realizada uma roda de conversa com os alunos da Escola Estadual Professora Abigail Dos Santos Correa. Por fim, ministrei uma oficina sobre Hip-hop e sua presença em comunidades indígenas na América Latina na Escola Estadual Indígena Mbya Arandú no âmbito de um projeto multidisciplinar para integrar o Hip-hop como ferramenta de ensino. Desta forma, a pesquisa desenvolveu-se em dois âmbitos: nas apresentações que tiveram lugar em diferentes locais de Curitiba,

---

<sup>4</sup> Dois desses clipes disponibilizados em Youtube foram A liberdade  
<<https://www.youtube.com/watch?v=bcEKAZMNwvA>> e Terena e Guarani  
<<https://www.youtube.com/watch?v=9lo3N1yjhMA>>.

Piraquara e Matinhos no estado do Paraná, e na aldeia Araçaí, tendo como base a Escola Estadual Indígena Arandu.



**Figura 1.** Localização do município de Piraquara e os estados vizinhos.

FONTE: Google Earth (2018).

Os habitantes de Araçaí começaram a chegar no local em 1999, vindos de Palmerinha, Laranjinha e outras aldeias. Em 2004, fundou-se a escola indígena e dois anos mais tarde, o EJA (Educação de Jovens e Adultos) que tem alunos de 17 até 50 anos. Cada turma tem de 4 a 5 alunos, perfazendo um total de 30 alunos que frequentam a escola. Mais recentemente, foi inaugurada a unidade de saúde que realiza o atendimento primário, baseado na medicina preventiva, que também encaminha os pacientes para Curitiba onde estes realizam seus atendimentos periódicos ou de emergência. Atualmente a aldeia fica dentro da Área de Proteção Ambiental de Piraquara próxima à beira da represa.

Tem uma população aproximada de 80 pessoas, quase todas Guarani-Mbya (apenas duas famílias nucleares são do subgrupo Nhandeva), distribuídas em

famílias extensas e nucleares que estão vinculadas entre si por laços parentesco (notas de campo, 14 de abril de 2018).

O parentesco mbya tem pelo menos dois componentes chave: a mobilidade motivada pela busca da satisfação da pessoa para outras aldeias como exercício de autonomia pessoal, e a forma multilocal consequente entre parentes. Esses traços conformam, na vida social mbya, uma articulação do contexto local com o supralocal (ligado a outras aldeias mbya) (PISSOLATO, 2015). Dado que o parentesco mbya, como em outras sociedades ameríndias, é construído na convivência diária, é comum que os Mbya frequentem seus parentes em outras aldeias e passem uma temporada lá. De modo que, a despeito de Araçaí não ser uma aldeia muito grande, o fato de uma porção da população ser flutuante não influi significativamente na média de pessoas que moram regularmente na aldeia, pois enquanto alguns saem, outros chegam.

A respeito da relação entre mobilidade e parentesco mbya, em diversos casos consegui apreciar, a partir do testemunho de vários jovens, a forma com que os adultos se desprendiam dos seus núcleos de residência para integrarem-se a outro em alguma aldeia de Santa Catarina, São Paulo, Rio Grande do Sul ou Rio de Janeiro. Tanto jovens (principalmente homens em busca de relacionamentos afetivos e casamento), quanto adultos (homens e mulheres) com ou sem filhos circulam entre diferentes aldeias (notas de campo, 4 de outubro de 2017). Por exemplo, em Guavira Ty, Lúcio (cacique temporal da aldeia) contou para mim que sua mãe tinha ido embora da aldeia com seus irmãos e que ele a visitava algumas vezes para matar a saudade. Em Araçaí, meu encontro com dona Carmelita não se repetiu, já que quando retornei, ela tinha ido embora com um de seus filhos e com seu sobrinho Samuel, que sua irmã tinha deixado com ela por um tempo até voltar do trabalho em outro estado (notas de campo, 25 de agosto de 2017).





**Figura 2.** Localização da aldeia Araçaí da Área de Proteção Ambiental de Piraquara.

FONTE: Google Earth (2018).

Araçaí, registrada na versão preliminar do Relatório circunstanciado de identificação e delimitação da Terra Indígena (RCID) como Karuguá, foi estabelecida em finais do ano 1999 e seu status legal ainda se encontra “Em identificação” (FUNAI, 2012). Em termos de composição das casas e dos serviços, a maior parte das construções são de madeira (alguns casos só taquara, outros complementado com madeira compensada), com teto de duas águas e piso de terra batida. Possuem água encanada potável e energia elétrica. No interior das casas, é comum achar um televisor ou um reproduutor de som, um colchão, um fogão à lenha ou, às vezes, uma chapa colocada sobre a fogueira. Poucos moradores possuem fogões à gás. Ao lado de algumas casas encontramos pequenas hortas com milho. A aldeia está contornada pela represa de Piraquara onde as crianças brincam, tomam banho durante os dias com sol e onde também se pesca tilápia eventualmente. Além da casa de reza, que congrega os Guarani diariamente durante a noite, um dos espaços mais frequentados pelas crianças e jovens é a quadra de futebol, onde

cada final de semana se juntam em companhia dos familiares para presenciarem o jogo.

A renda da população provém de diferentes fontes e é redistribuída no interior da aldeia: por exemplo, dona Neiva é professora, seu Marcolino é professor aposentado, alguns têm trabalhos temporais na construção civil na cidade ou nas chácaras próximas da comunidade, e outros trabalham no posto de saúde, seja como auxiliar de enfermagem ou como motorista. Além disto, atualmente alguns jovens, como Adriano, trabalham diretamente em sincronia com o cacique num projeto para reativar o plantio de alguns produtos (de batata doce, mandioca e milho) na aldeia que, até pouco tempo, limitava-se ao cultivo que seu Marcolino (líder espiritual) manteve. Além disto, 7 pessoas adultas estudam em Matinhos para serem professores.

O grupo Nação Guarani do Rap foi formado, originalmente, na aldeia Araçaí, embora seus integrantes tenham-se mudado para diferentes aldeias do Paraná e de São Paulo. Por isto, como o traço da mobilidade é característico deste grupo sendo, constantemente, referenciado nas músicas, considero que as práticas espaciais são imprescindíveis para compreender a maneira como eles se percebem enquanto coletivo e a forma como se diferenciam perante outros grupos indígenas e não indígenas.

Os Mbya são um grupo da família tupi-guarani e estão situados em diversos estados do Brasil e de países vizinhos como Paraguai, Argentina e Uruguai. Com outros subgrupos Guarani, são reconhecidos pela tentativa consciente de perseverar suas tradições perante a sociedade nacional (CLASTRES, 1990): mantêm uma unidade religiosa e linguística que os liga em um circuito de aldeias, distantes geograficamente, por meio de uma rede de parentesco que exige uma dinâmica social com intensa mobilidade. Esse aspecto pode-se apreciar nas visitas entre parentes, na participação como convidados em rituais ou festas e na socialização de materiais para artesanato ou cultivo<sup>5</sup>.

Ocuparei-me de alguns traços que os jovens reconhecem como importantes em seu modo de ser como os deslocamentos entre aldeias e sua participação na casa de reza. A partir daqui pretendo explorar a relação das práticas musicais do

---

<sup>5</sup> Esta informação é geralmente compartilhada entre diversos guaraniólogos clássicos e contemporâneos (ver, por exemplo, Clastres, 1990; Mura, 2006; Ladeira, 2007; Pissolato, 2007).



Rap e a busca de condições favoráveis para atingir metas pessoais e grupais na convergência de diferentes espaços sociais. Por exemplo, isto pode ser pensado a partir da geração de redes (entre indígenas de diferente procedência ou com não indígenas) ou pelo fato de que a música ajuda a comunicar ideias que não conseguem ser elaboradas no discurso cotidiano. Pretendo também contribuir para as discussões metodológicas sobre a gravação de sons e imagens enquanto forma de obtenção e produção de conhecimento antropológico. Dado que para os jovens mbya da aldeia Araçaí muitas das formas expressivas que produzem ou consomem em relação à música tem circulação na mídia digital, farei esta reflexão ao discutir as publicações de conteúdos e a interação entre jovens mbya por meio das plataformas sociais como *Facebook* e *Youtube*.

Penso a “forma expressiva” no trânsito de duas fontes clássicas, a saber, Turner (1992) e Geertz (2003). A expressão é antes de tudo um símbolo, isto é, “cualquier objeto, acto, hecho, cualidad o relación que sirva como vehículo de una concepción (...) son formulaciones tangibles de ideas, abstracciones de la experiencia fijadas en formas perceptibles, representaciones concretas de ideas, de actitudes, de juicios, de anhelos o de creencias” (GEERTZ, 2003: 90). Mas é claro que o símbolo não é apenas aquele referente fixo, senão a síntese de um processo que tem por fontes experiência ou ideias, daí a indicação diltheiniana em Turner (1992) de pensar a <expressão> como a completude de uma experiência ou, acrescento aqui, de uma ideia. Portanto, entendo por “formas expressivas” os códigos perceptíveis que organizam ideias e experiências; especialmente, posiciono o foco em expressões “artísticas”, musicais e literárias. À margem do debate sobre a qualidade artística dessas formas expressivas, esclareço que me interessam aquelas experiências ou ideias mediadas por sentimentos que, por fim, estão direcionados a simbolizar ao outro, como por exemplo, a experiência implicada na escuta musical ou no ato de compor uma letra.

Entendendo à escuta (ou desfrute musical) da mesma forma que Frith (1998): enquanto *performance* em si mesma, ou seja, uma incorporação de signos que devêm em formas expressivas, estou interessado em explorar o conjunto de expressões produzido pelos jovens guarani-mbya na hora de relacionar-se com o rap. Assim mesmo, estou interessado em conhecer a capacidade criativa dos *rappers* mbya a partir do Hip-hop enquanto interface para reelaborar traços próprios. Para isso, focarei-me no traço da mobilidade, pensando o *guatá*, no sentido da

caminhada, como um processo de construção constante de conhecimento sobre o mundo e suas contingências. Assim, a contribuição que me proponho alcançar através da presente dissertação seguirá dois caminhos: o primeiro, diz respeito aos modos de identificação que a música motiva entre jovens indígenas; o segundo, às reflexões suscitadas sobre papel do registro audiovisual na pesquisa.

Grosso modo, as técnicas de campo empregadas durante o trabalho de campo estiveram guiadas pelas diretrizes de Krüger (2008) sobre a etnografia das artes performativas e a transcrição das performances; Spradley (1979; 1980) na implementação geral de técnicas como a observação participante e a entrevista etnográfica com roteiro aberto. Dado que minha relação com o grupo foi mediada pela produção de material audiovisual, considerei os apontamentos de alguns antropólogos que trabalham com o processo de edição de material audiovisual como um espaço colaborativo de pesquisa (BANKS e HOWARD, 1999; PINK, KÜRTI e AFONSO, 2004; PINK, 2004). Por fim, o acompanhamento itinerante foi chave para perceber alguns espaços de concorrência política onde o grupo de Rap apresentou-se e as estadias na comunidade permitiram-me entender o cotidiano dos rappers na aldeia.

Para a filmagem, utilizei uma câmara semiprofissional com técnicas básicas como o plano médio, tentando focar-me na expressão verbal e no conjunto de gestos que a acompanham. Também realizei vários *footages* de algumas situações cotidianas (almoço, encontros na quadra ou rodas de chimarrão) com ajuda de um *steady-cam* caseiro, isto procurando dar conta de suas práticas mais comuns, ao mesmo tempo que dar fluência visual às cenas. Na parte da montagem, utilizei um programa de edição (Adobe Premiere) a partir do qual tomava sugestões acordadas previamente com o grupo para depois apresentar para eles uma proposta e, por fim, conversar sobre quais detalhes tirar e quais acrescentar. Isto permitiu-me manter um ritmo de trabalho à distância, bem como manter-me em contato constante com os jovens da aldeia.

O texto encontra-se dividido em três capítulos cujo critério de capitulação foi o desenvolvimento dos três tópicos chave, a saber, a identificação da pessoa mbya através da música, a questão do Hip-hop enquanto um conjunto de formas expressivas potencialmente vinculadas ao universo mbya e a performance do Rap mbya como uma via extensiva que dá voz aos jovens guarani. Assim, no primeiro capítulo, “O lugar do outro na cosmologia guarani”, começo esclarecendo conceitos

relevantes em torno da particularidade de pensar a “identidade” em um grupo guarani das terras baixas da América do Sul, e seu desligamento com a noção de identidade trazida do pensamento urbano-nacional. Para isto, resgato a “noção de pessoa” como via alternativa à questão de identificação de uma pessoa ao seu grupo, de maneira que seja possível compreender como a cosmologia Mbya processa a alteridade (aos outros) e, conseqüentemente, como a música opera como veículo desse processo. Através de bibliografia clássica e contemporânea, finalizarei este capítulo percorrendo a “musicalidade guarani-mbya”, visando deixar pistas sobre a conexão possível com outras formas de musicalidade.

No segundo capítulo, “O Hip-hop e a assimilação do outro, esboço as vertentes expressivas do Hip-hop para chegar à parte musical, especificamente, ao Rap e ao caso do Rap guarani. Assim, o desafio aqui é explorar situações de encontro entre este estilo musical e a musicalidade guarani nos jovens mbya. Os principais eixos desta problemática traçada são por um lado, o que chamo de “dimensão lírico-expressiva”, referindo-me à dimensão emotiva e sonora da música; particularmente, focando-me na oralidade e espírito de confronto tanto no Hip-hop quanto na parte mbya. Por outro lado, denomino de “condições contextuais” ao horizonte social e às trajetórias que percorrem diversos agentes sobre circunstâncias de marginalização. Posteriormente, reintroduzo ao grupo de Rap em questão e ao pano de fundo do Rap guarani no Brasil.

No terceiro capítulo, intitulado “Rap como encenação do *nós*”, condenso a maior parte dos dados em torno da performatividade dos rappers mbya para expressarem-se em cenários com carga política ou para autorrepresentarem-se enquanto Mbyas. Neste capítulo, continuarei explorando a relação entre a musicalidade guarani e os conteúdos audiovisuais do Hip-hop através da ideia de “ecologia simbólica”. Nesse sentido, também me interessa relacionar o Hip-hop com a mobilidade mbya, a partir da qual se estabelecem principalmente relações multilocais, e também uma forma de trânsito ou proximidade com o exterior “não indígena”. Assim considero isto uma ponte para compreender a potencialidade do Hip-hop nas formas lírico-expressivas de culturais locais. Incluo aqui uma reflexão sobre a minha experiência na hora de participar como facilitador audiovisual e as possibilidades metodológicas que se habilitaram após essa dinâmica. Posteriormente, analiso o ciclo de produção do Rap guarani através do caso de Nação Guarani do Rap. Por fim este capítulo culmina abordando a forma em que o

Hip-hop contribui aos rappers mbya a simbolizar a exterioridade e aos *jurua* (não indígenas).

Por último, nas Conclusões, voltarei aos dados analisados para sustentar a hipótese de que existe uma certa continuidade entre a musicalidade guarani e o Hip-hop que se baseia no componente de confronto e no cultivo da linguagem falada. Assim, a apropriação do Rap conforma uma estratégia para dirimir a divergência entre a maneira que jovens mbya atuam politicamente e a maneira que os escutas externos a eles os entendem. Será importante acrescentar, a esta parte concluinte, reflexões finais sobre como a dinâmica de gravação influi sobre o tipo de dados que coletamos, na forma de representá-los visualmente e no desempenho técnico deste projeto de pesquisa. Sobretudo, este aspecto permitirá estabelecer um balanço e autocrítica sobre os alcances e limitações da dissertação.

## **1 O LUGAR DO OUTRO NA COSMOLOGIA GUARANI: PARA UMA NOÇÃO DE PESSOA NA MÚSICA**

A imagem de si mesmo é mais do que um jogo de espelhos. O reconhecimento próprio enquanto pessoa ou enquanto grupo supõe uma complexa trama de relações entre as entidades que compõem o mundo. Os seres humanos entranham diferentes mundos, diversas ordenações do cosmos. Apenas imaginar o quão divergente tem sido a construção dos mundos e das categorias que o sustentam ao longo do tempo já é um intrincado desafio de comparação e labor historiográfico, mas pensá-lo sob o matiz da variabilidade das culturas humanas requer um exercício de desconstrução sob a base de registro etnográfico.

Para os grupos ameríndios a forma de pensar-se ou sentir-se parte de um grupo não se encontra fixada a prescrições sobre o “ser” (tais como nacionalidade, gênero, raça) e sim ligada a formas de relacionar-se entre si (formas de convivência ou de hostilidade surgidas no decorrer da prática). Portanto, vou começar problematizando o termo de “identidade coletiva” para tomar uma alternativa que me permita evitar o etnocentrismo na minha abordagem. Posteriormente, retomarei algumas referências clássicas para esboçar a noção de pessoa mbya, bem como alguns elementos na produção da diferença. Por último, com a finalidade de ligar mais para frente o papel da música na elaboração da alteridade, delinearei a parte correspondente à música guarani em relação à produção de semelhança e diferença. Desta maneira, no seguinte capítulo, será possível buscar pontos de encontro sobre o modo de ser mbya e a imagética do Hip-hop adotada pelos rappers mbya.

### **1.1 Identidade, identificação e noção de pessoa**

Há algum tempo que o termo “identidade coletiva” carrega um superávit conceitual que enrevesa o trabalho teórico na antropologia mais do que esclarecê-lo. Apesar da extensa variedade de propostas para estudar a identidade, o mais próximo a um consenso na matéria é o reconhecimento do caráter aporético do conceito, ou seja, do fato de tornar-se necessário voltar a ele apesar de supormos tratar-se de um caminho sem saída (NAVARRETE, 2015). Seu principal problema é

o efeito estático-essencializador que carrega, além do uso restrito à dinâmica étnico-nacional. Porém, nesse último caso, a “identidade” pode ser bem definida se a motivação das pessoas em ter uma imagem de si mesmas seja se posicionar estrategicamente no interior de um espaço social determinado. Esse sentido da “identidade” que critico constitui uma forma de pensar sobre si próprio através de uma lógica de contrastes que não leva em conta as especificidades das cosmologias e ontologias ameríndias. Aqui tem lugar aquelas abordagens que refletem sobre os processos de diferenciação étnica ou social que os grupos assumem em um cenário político-nacional (ver, por exemplo, Cardoso de Oliveira, 1974). Uma via anti-essencialista, de alguma maneira mais próxima à noção que me interessa desenvolver, é a de Stuart Hall e Paul du Gay (2003), que parte da psicanálise para pensar a identidade como um processo que se constrói por meio do reconhecimento da diferença, e onde o autorreconhecimento é sempre uma forma de “consumir o outro”, pois o exterior é constitutivo da própria identificação. Contudo, esse autor problematiza o conceito exclusivamente no contexto da contemporaneidade do mundo ocidental e suas preocupações intelectuais se desviam da etnologia.

Tentando levar o ponto de partida para um outro lugar, proponho falar de “modos de identificação” e “modos de relação” visando compreender esquemas de interação que refletem a variedade de estilos e valores ponderados na prática (DESCOLA, 2001: 107), assim como da “noção de pessoa” como uma forma de refletir sobre a especificidade ameríndia na forma de relacionar-se com aquilo que é considerado alheio (CARNEIRO DA CUNHA, 1978). Esta forma de conceptualização é uma tentativa de estabelecer um caminho para compreensão numa cosmologia que possui uma ontologia distinta daquela do pesquisador. Assim, Descola (2001), qualifica de “predicativa” a perspectiva que assume, por exemplo, a separação natureza-cultura em todas as formas de pensamento humano. Esta lógica de contrastes vem acompanhada do escorrego etnocêntrico no qual se pressupõe a separação e relativa autonomia de categorias que não necessariamente o são. Em contrapartida, Descola defende o esquematismo kantiano como eixo de ordenamento analítico, onde procura-se ordenar singularidades a partir de sua posição relativa em relação ao resto das categorias nativas; esta perspectiva é qualificada como “relacional” (DESCOLA, 2001: 113).

A perspectiva desde a qual problematizarei a “identidade” terá como chão a lógica relacional que a noção de pessoa invoca. A discussão sobre a “noção de



“pessoa” na antropologia aqui privilegiada remonta a Marcel Mauss e “pretende testar e aplicar a hipótese durkheimiana de uma história social das categorias do espírito humano no nível das concepções acerca da própria individualidade” (GOLDMAN, 1996: 85). Isto traz as categorias de pensamento nativas (sejam explícitas ou implícitas) como fonte predileta na reconstrução dos significados específicos de um grupo determinado. O “avanço” científico desta categoria radica no apagamento das projeções próprias sobre a realidade etnográfica; por exemplo, basta substituir “pessoa” por “indivíduo” para constatar o tipo de suposições que estaríamos assumindo naquela operação. Como Seeger, da Matta e Viveiros de Castro apontam, “na América do Sul, os idiomas simbólicos ligados à elaboração da pessoa apresentam um rendimento alto, contrariamente aos idiomas definidores de grupos de parentesco e de aliança” (1979: 6). Isto é, a categoria de pessoa, ao mesmo tempo que contribui para a tarefa de pensar o “universal” no “espírito humano”, expõe as particularidades culturais dos grupos ameríndios.

Não é por acaso o uso desta categoria em minha abordagem, pois ela ocupa um lugar chave na tradição de estudo das sociedades indígenas brasileiras. Carneiro da Cunha (op. cit.), em sua discussão sobre a noção de pessoa entre os Krahô, aponta que a pessoa psicológica e moral atravessa a oposição com o outro, “A ausência de tais oposições, da vivência de pares complementares dificulta a emergência da ‘imagem de si’, como se o ‘eu’ não conseguisse então se destacar da ganga que o envolve” (1978: 89). Esse aparente paradoxo entranha, no processo de identificação social, uma oposição entre semelhança e diferença; no entanto, em cada grupo adquire um desdobramento específico. Sobre isto, Cecília McCallum indica que:

Como nas demais culturas indígenas, os Kaxinauá concebem o outro segundo dicotomias radicais que tanto possibilitam a transformação dos seres em uma coisa oposta, quanto dependem, para a criação do mesmo (*same*), da aquisição de qualidades, saberes e poderes dos outros. Assim, os vivos podem ser transformados em mortos — até os Deuses —, os xamãs tornam-se bichos, os espíritos visitam as aldeias, comem, bebem, dançam, tentam casar-se com os vivos (MCCALLUM, 2013: 7).

A propósito de pensar nas constantes que abrangem às sociedades, resgato a abstenção ao relativismo que Descola propõe ao situar a tarefa do antropólogo sob o olhar dos princípios que geram representações do mundo. Isto significa refletir sobre formas de classificação, teorias locais, cosmologias, sociologias e ontologias,

todas estas ancoragens da prática (DESCOLA, 2001: 104). Em suma, a prática social, enquanto uma sequência guiada por modelos mentais, responde não a uma série de atributos autopoiéticos, mas sim ao dinamismo relacional compreendido por modos de identificação, de relação e de classificação específicos de um grupo. Os primeiros referem às fronteiras ontológicas entre o próprio ser e o outro; os segundos, aos esquemas de interação que mediam a prática entre agentes; e o último remete às categorias mediante as quais as pessoas organizam sua apreensão do mundo.

Deste ponto de vista, é justamente nas oposições binárias que os eixos da prática se tornam inteligíveis para o pesquisador. Desenhando uma situação modelo sobre a oposição entre as categorias que guiam a prática, Carneiro da Cunha (1978) considera a dicotomia vivos e mortos como um “operador classificatório primário” em sua reflexão sobre a noção de pessoa entre os Krahô. Para Descola (2001; 2006), a oposição entre humanos e não humanos é a base sobre a qual teoriza e constrói modelos heurísticos que visam permitir a comparação entre cosmologias distantes no tempo e no espaço. Voltando a Carneiro da Cunha (*op. cit.*), essa dicotomia se expressa, por exemplo, sobre a base dos atributos da amizade formal perante ao companheirismo<sup>6</sup>: enquanto a amizade formal implica ao mesmo tempo evitação e obrigações morais (ordem institucional), os companheiros são propícios para as relações prazenteiras (ordem carismática). O interessante, neste caso, é que o amigo formal ocupa o lugar do outro. Ele é um “não-eu”, evitado no cotidiano, mas que atua em alguns rituais como um *alter* que permite a identificação e reintegração do “eu” como um ser social. Como aponta Carneiro da Cunha:

A amizade formal (pensada sempre como o conjunto amigo formal – parceiro jocoso) corresponderia ainda, em termos lógicos à noção psicológica de “sombra”, um dos aspectos da personalidade inconsciente que, para Jung, contém ao mesmo tempo o que é rejeitado do consciente” (...) Se o amigo formal é outro, a sombra, a antítese, então sua presença atesta a dissolução da personalidade, a volta ao caos indiferenciado que caracteriza os estados liminares (CARNEIRO, 1978: 91,92).

O conceito de “amizade formal” evidencia o lapso entre esquemas mentais: neste caso os da cosmologia ameríndia em referência à ocidental. Com isto se

---

<sup>6</sup> Para Carneiro da Cunha, o dualismo entre “amizade formal” e companheirismo é fundamental para compreender a noção de pessoa entre os Krahô, já que os valores atribuídos a essa relação sintetizam-se um paradigma de alteridade.

ênfatiza a necessidade de refletir sobre a noção de identidade e as vias etnográficas para sua formulação, a saber, a noção de pessoa, os modos de identificação e de relação. E surge aqui uma pergunta a propósito do título da dissertação: porque colocar a ênfase na alteridade se trata-se de um binômio indissociável? Na seguinte seção tentarei responder essa questão desde a seguinte orientação: a imagem própria de um grupo é acompanhada de uma ideia sobre o exterior, de modo que as imagens sobre o externo são em alguma medida autorreferentes. Portanto, antes de abordar a dimensão lírico-expressiva do trabalho, refletirei sobre o lugar que o “outro” ocupa na cosmologia guarani.

## **1.2 Quem é o “outro” e de onde ele vem? Reflexões sobre a simbolização da alteridade pelos ameríndios**

A dicotomia entre “nós” e “outros” é analisada pelos etnólogos das terras-baixas sul-americanas desde dois ângulos opostos: há os que colocam o foco na forma pela qual os afetos geram semelhança entre as pessoas e há os que refletem sobre a hostilidade como elemento que promove a alteridade (MCCALLUM, 2013). O estranho é aquele com quem não se tem relações afetivas ou é aquele que representa a hostilidade?

Para os Krahô, estudados por Carneiro da Cunha (1978), os estrangeiros são ideais para as relações prazenteiras, já que ficam fora da estrutura moral que os rege. Desta forma, Carneiro da Cunha responde a este questionamento dizendo que a alteridade não deriva da hostilidade, senão que a hostilidade acontece na convivência e, posteriormente, transforma o próximo em “diferente”.

Os Kaxinawá, também estudados por Cecilia McCallum (2013), demonstram uma certa curiosidade perene pelos estrangeiros, refletida, por exemplo, na arte plumária (ao classificar sexo, geração, etc.). Aqui os estrangeiros podem ser diversos personagens: os deuses canibais *Inka*, os brancos ou os inimigos; porém, a alteridade não representa afastamento, já que “para ser capaz de lidar com a alteridade deve-se aprender a tornar-se outro ou imitar o ser outro no sentido de captar seu ponto de vista no mundo e, assim, ganhar poder sobre a situação interativa” (LAGROU, 2002: 36). Tal assinalamento é chave para o desenvolvimento

do capítulo seguinte, o qual abordará a *performance* dos rappers mbya enquanto uma forma “guerreira” de assimilar ao outro.

O exemplo paradigmático da forma pela qual os grupos Tupi-guarani relacionam-se com seus outros – processo que em inúmeros grupos desta família passa pela digestão simbólica ou literal da alteridade – pode-se encontrar nos matadores Araweté descritos por Viveiros de Castro (1986) e que, não casualmente, passa pela música. Esse exemplo é relevante para minha análise porque é no canto dos matadores que se torna legível a forma em que certos grupos Tupi-guarani dispõem sistematicamente de um recurso simbólico para tornar próprio um conjunto de elementos externos. No caso Araweté, as canções do inimigo são cantadas pelo homicida desde o ponto de vista da vítima (inimigo), de modo que “pela boca do matador, quem fala é o morto” (VIVEIROS DE CASTRO, 1986: 590), adotando assim não só a visão do outro mas a sua fala e sua forma de sentir.

Para o caso guarani-mbya, encontramos em diversos mitos a visão de uma divisão entre o mundo ocupado por esses indígenas e aquele de onde provêm os brancos ou *jurua* (em nhandéva, *vypóry*). Ao dar conta das narrativas que retratam a ideia de distintas procedências entre o *jurua* e os Mbya, Maria Inês Ladeira (2007) comenta que:

Conforme explicam os mitos sobre a concepção do mundo Guarani Mbyá, a ocupação no litoral, à beira do oceano, ocorre há muito mais tempo do que a história dos brancos possa contar. Ela existe desde o ‘primeiro mundo’, quando este era todo plano, de terra e água, e seu “suporte”, de avaxiygue (caule do milho), não era resistente. Nele só viviam os mais velhos, só Mbyá. Os brancos vieram de outro mundo, outra ilha e chegaram depois, atravessando o oceano” (LADEIRA, 2007: 71).

A ideia do mundo dividido entre os brancos e os Mbya toma diferentes perspectivas, como o fato de Nhanderu ter dado o mato para o Guarani, e o campo para o *jurua* (VEIGA E ROCHA, 2011: 64). Esse mesmo dualismo replica-se na ideia de que “aos Guarani foram destinados animais de caça, em especial a queixada (*koxi* ou *mymba’i*), enquanto aos brancos foi destinado o porco doméstico (*kuré*)” (CALAZANS, 2014: 271).

Durante minhas estadias nas aldeias mbya apresentaram-se várias situações em que minha presença motivou alguma diferenciação. Em Guavira Ty, por exemplo, fui convidado pelo cacique (seu João) a tomar chimarrão na roda que mais

tarde seria o ponto de encontro para uma reunião comunitária. Depois de ter começado a reunião, notei que uma senhora se dirigia aos congregados referindo-se ao “jurua”, então seu João entrou como mediador para convidar-me de forma natural ao interior de sua casa com sua esposa, aliás, desculpando-se e esclarecendo-me sobre o fato de que algumas pessoas se estranhavam de ter uma pessoa de fora nas reuniões da aldeia. Me explicou que essa reação era normal na aldeia e que bastava um tempo para que eles me conhecer. Em outra ocasião, Viviana e Samuel, dois jovens que moram na aldeia Araçaí, disseram-me que eu não ia conseguir ficar por muito tempo na aldeia porque “vocês não são iguais que a gente, *jurua* não pode passar muito tempo sem colchão suave e travesseiro, nem andam de bermuda e chinelo como a gente” (diário de campo, 20 de agosto de 2018).

Guarani	Jurua	Autor(es)
Mato	Campo	Veiga e Rocha (2011)
Música (mbaraka)	Papel para escrever (kuatia jehairä)	Montardo (2004)
Arco e flecha	Espingarda	Montardo (2004) <sup>7</sup>
Animais de caça	Porco (kuré)	Calazans (2014)
Vêm desde o “primeiro mundo” quando este era todo plano e seu suporte de <i>avaxygue</i> (caule do milho)	Vêm de outro mundo e outra ilha diferente, chegaram atravessando o oceano	Ladeira (2007)

**Tabela 1.** Diferenças míticas entre *jurua* e guarani segundo os Mbya.

FONTE: O autor (2018), a partir de Veiga e Rocha (2011), Montardo (2004), Calazans (2014) e Ladeira (2007).

Contudo, é preciso apontar outra esfera que extrapola essa diferenciação entre os Mbya e os não indígenas e que é relevante para reflexão sobre o lugar do outro na cosmologia guarani-mbya. Esta esfera é a religião, já que como a própria Hélène Clastres sugere, “todas elas [as comunidades guarani] conservaram uma tradição religiosa original com o maior empenho, porque nela, e só nela, encontraram ao mesmo tempo a razão e o meio de resistirem ao mundo dos brancos (CLASTRES, 1989: 11). Para Pierre Clastres (1990: 10), a esfera religiosa

<sup>7</sup> A dicotomia entre espingarda e arco-flecha é generalizada ao longo de diversos povos das terras baixas da América do Sul (Montardo, 2004)

constitui a substância da sociedade guarani, nela se forma a ideia do “Eu coletivo” enquanto comunidade de crentes a qual, por sua vez, é indissociável da alteridade.

Como se consegue apreciar nesta seção, essa alteridade vem de pelo menos duas fontes: da relação com os brancos e mais profundamente, da relação com o divino. A primeira refere-se a traços próprios dos Guarani que são produto do contato através da história: desde a diferenciação na procedência de uns e outros contida na mitologia (que acabei de analisar), até aspectos que de fato foram articulados na prática religiosa, como a designação dos padrinhos após a cerimônia de nomeação guarani (NIMUENDAJÚ, 1987: 30). A segunda refere-se à relação com os deuses, que discutirei em outro ponto desta dissertação.

### **1.3 O outro na noção de pessoa mbya e a música como meio para sua assimilação**

Desde minha primeira visita à aldeia Araçaí, lidei com o fato de que minha presença representava um tipo de desconcerto. Por si só, a presença de um estranho demora a ser digerida, e ainda mais no contexto geográfico e social da própria aldeia: trata-se de uma comunidade próxima a Piraquara, área metropolitana de Curitiba, com uma presença constante de não indígenas, por exemplo, o pessoal do posto de saúde, turistas que visitam a represa, professores e personagens eventuais como jornalistas, estudantes, ativistas, entre outros. Eu mesmo presenciei uma visita de estudantes universitários de Piraquara que chegaram à aldeia acompanhados de um professor que ia mostrar para eles “a realidade da aldeia”, situação na que eu percebi por parte dos visitantes uma atitude típica de turistas, que se mostram mais preocupados em tirar fotos do que falar com as pessoas. Não foi por acaso que durante minha apresentação com o cacique em relação ao meu interesse na diversidade de músicas produzidas na aldeia, fui questionado como sendo um *jurua* a mais: o cacique respondeu apenas “homem branco não gosta que a gente domine seus instrumentos, nem que use suas roupas; a gente usa e domina sua tecnologia (comunicação pessoal, cacique de Araçaí, 25 de agosto de 2017).

O caso que nos concerne é o de um grupo de Rap de jovens guarani-mbya formado em Araçaí e embora a direção a tomar seja o que denomino “performances de identificação”, é preciso desenhar o pano de fundo que fornece a imagética sobre

a alteridade. Posteriormente essas formas expressivas (as práticas musicais, as letras e a performance cênica) será analisada no cruzamento contingente com a imagética do Hip-hop, com o objetivo de buscar possíveis pontos de encontro entre estes esquemas culturais. Portanto, considero necessário uma breve revisão sobre este grupo indígena e o lugar da música em sua forma de convivência.

No intento de uma resenha rápida sobre os Guarani, é necessário pensar nas situações históricas que tem estabelecido dinâmicas sociais diferentes com o exterior, assim como nas condições nas quais elas foram registradas. Desde o período missionário, até chegarmos ao ordenamento político-nacional moderno, falar dos “Guarani” tem implicações diferentes. Porém, mesmo em condições materiais, políticas e territoriais tão distintas, algumas continuidades podem ser percebidas na reconstituição etnológica baseada nos registros missioneiros, nos escritos dos colonizadores e nos escritos antropológicos do século XX como a obra de Nimuendajú (personagem chave para compreender o jeito que se tem construído academicamente uma cosmovisão guarani desde uma perspectiva *emic*).

Os Guarani fazem parte da família linguística tupi-guarani e são atualmente divididos em diferentes subgrupos como os Nhandevá, Kaiowá e Mbya que habitam diferentes partes da Bolívia, Argentina, Uruguai, Paraguai e Brasil. Compartilham, além da língua, padrões referentes à morfologia social marcada pela família extensa e sua relação intercomunitária (MURA, 2006), mobilidade (PISSOLATO, 2007), alguns mitos e rituais (CLASTRES, 1990) entre outros aspectos.

A música é uma arte feita de sons e silêncios, mas não há música sem um contexto cultural no qual se insere. Como o etnomusicólogo John Blacking (2003) diz, trata-se do som humanamente organizado, pelo qual o pesquisador tem que se aproximar à dimensão do sonoro, do social e do cognitivo. Isso implica “buscar relaciones entre los patrones de conducta humana y los patrones de sonido producidos como resultado de la interacción de una organización” (BLACKING, 2003: 149). Assim, a música também é produtora de relações sociais: formas de produzir semelhança e de significar a exterioridade. Mas por quê pensar essas relações em termos de música?

Sobre o caso particular da música guarani poderia considerar-se com Pissolato (2008), em paralelo com McCallum (2013), que o valor estético na música radica aqui em “fazer bem” ou “fazer bonito”, pois ela é valorizada em razão das emoções que produz entre semelhantes na casa de reza. Em contraste com o

sentido prescritivo (na música acadêmica) ou pessoal (da música pessoal) da música moderna, a música guarani adquire sentido na medida em que contribui no relacionamento com o divino. Tal como Pissolato assinala:

O bem-estar, matéria de cada pessoa, que deve ficar atenta para os indícios de maus estados físicos-emocionais que possam estar se instalando, é fruto de um agir bem, que os Mbya definem como inspirado por capacidades transmitidas pelos deuses. Estas compreendem desde os modos cotidianos de fala até os saberes especializados usados na cura de doenças que devem ser disponibilizados para os que deles necessitem (...) Inspiração pessoal, isto é, o que cada pessoa adquire de sua comunicação com o mundo divino, seja na reza, no sonho ou outras formas de “concentração” – como diz uma tradução mbya – combina-se aqui com uma ética mbya da boa convivência, fundada na moderação e no reconhecimento da autonomia de cada um para as escolhas que lhe caibam. (PISSOLATO, 2008: 38).

Assim, a música enquanto modo de relacionamento com o divino é uma forma de produzir um laço afetivo-emocional. Mas para aprofundar no papel da música na elaboração da diferença, pode-se colocar os cantos que retoma Clastres em seu livro *A fala sagrada* (1990). Para esse autor, somente a religiosidade é o que anima o espírito de resistência característico dos Guarani (CLASTRES, 1990: 11). E boa parte dessa religiosidade é expressada através da música e dança enquanto rituais (como foi visto com Montardo e Pissolato). Nesse livro, Clastres apresenta diferentes versões dos mitos amplamente conhecidos como os Gêmeos e O dilúvio universal, mas a coletânea também inclui uma diversidade de textos considerados como “belas palavras”, a partir das fontes de Leon Cadogan, Curt Nimuendaju e André Thevet.

Um desses cantos chama a atenção e Clastres o titula *Fundamento da palavra: os humanos*. As estrofes II, III, IV e V são traduzidas da seguinte maneira:

Ele ergueu-se:  
de seu saber divino das coisas,  
saber que desdobra as coisas,  
o fundamento da Palavra, ele o sabe por si mesmo.  
De seu saber divino das coisas,  
saber que desdobra as coisas,  
o fundamento da Palavra,  
ele o desdobra desdobrando-se,  
ele faz disso sua própria divindade, nosso pai.  
A terra ainda não existe, reina a noite originária,  
não há saber das coisas:  
o fundamento da Palavra futura, ele o desdobra então,  
ele faz disso sua própria divindade,  
Ñamandu, pai verdadeiro primeiro.

Conhecido o fundamento da Palavra futura.  
em seu divino saber das coisas,  
saber que desdobra as coisas,  
ele sabe então por si mesmo



a fonte do que está destinado a reunir.  
 A terra não existe ainda,  
 reina a noite originária,  
 não há saber das coisas:  
 do saber que desdobra as coisas,  
 ele sabe então por si mesmo  
 a fonte do que está destinado a reunir

Desdobrando o fundamento da Palavra futura,  
 conhecido Um, o que reúne,  
 do divino saber das coisas,  
 saber que desdobra as coisas,  
 ele faz brotar, única,  
 a fonte do canto sagrado.  
 A terra não existe ainda,  
 reina a noite originária,  
 não há saber das coisas:  
 ele faz brotar, única,  
 a fonte do canto sagrado.

Desdobrando o fundamento da Palavra futura,  
 conhecido Um, o que reúne,  
 aberta Uma, a fonte do canto sagrado,  
 então, com força, seu olhar procura  
 quem será encarregado do fundamento da Palavra,  
 do Um que reúne,  
 de redizer o canto sagrado.  
 Com força, seu olhar procura:  
 do divino saber das coisas,  
 saber que desdobra as coisas,  
 ele fez com que surgisse o divino  
 companheiro futuro (CLASTRES, 1990: 26 e 28).

Para Clastres, o valor capital desse texto para a compreensão do pensamento guarani consiste em que se trata de um discurso que se balança entre a origem e o destino em relação à divindade a que aspiram os humanos. Essa relação com o divino, diz Clastres, não se deve à ligação “pessoal”, privada de cada humano com o mundo divino. É como “Eu coletivo” que os Guaraní afirmam e se relacionam com o divino que os constitui. Parafraseando a Clastres, podemos dizer que entre o eu pessoal e o eu divino existe a tribo (CLASTRES, 1990: 28-29). Nisto recai a importância do *ayvu*: a linguagem humana, que reflete a presença da alma, e por meio do qual é possível se comunicar com os deuses.

A palavra possui substância divina e por isto a música e a voz são veículos do sagrado. A “palavra-alma” é a unidade que expressa a conformação de uma pessoa; o nome não é apenas o apelativo da pessoa, mas aquilo que expressa seus atributos e que só o xamã, prévio à cerimônia de nomeação, pode discernir nos sonhos: as palavras-alma são enviadas pelas divindades e é tarefa do xamã batizador ler qual deidade se expressa na pessoa (BARTOLOMÉ, 2009). Em Araçaí,

vários meninos me contaram que foram batizados perto dos 5 anos, mas nunca disseram-me que tem que ser assim. Segundo Jean, menino da aldeia, “é quando tem que ser” (diário de campo, 12 de julho de 2018). Jean, de onze anos, contou que ele ganhou o nome Karai Miri: “miri” quer dizer “pequeno”, enquanto seu nome em português foi escolhido pelos seus pais antes dele nascer.

Contudo, voltando para o caráter sagrado que habita nas palavras, Hélène Clastres indica que belas palavras são certamente mais do que uma simples técnica, pois constituem uma linguagem sagrada cuja beleza assemelha às divindades (CLASTRES, 1989: 123). No canto anterior, apresenta-se uma simbolização da alteridade a respeito do divino, e não precisamente a respeito de outro humano. Assim, Clastres sinala como:

O terceiro verso [segunda estrofe das citadas acima] do texto marca claramente a ideia de socialidade. Tentamos, na tradução, mostrar essa ideia através da expressão: “o que está destinado a reunir”, sendo a palavra em guarani *mborayu*, que León Cadogan, por sua vez, traduz como *amor al prójimo* (amor ao próximo) (1990: 29)<sup>8</sup>.

Aqui a autora convida a excluir qualquer traço cristão desta expressão e prefere tratar o *mborayu* de outro jeito. Tentando resgatar o sentido que Cadogan considera ser pré-colombiano e não pagão do termo, sugere que com efeito marca uma forma de “solidaridade tribal” e nesse sentido que pode ter uma semelhança com o “amor ao próximo”, mas considera-se imprópria qualquer tradução que faça um “eco cristão”.

Contudo, as expressões de alteridade recuperadas até agora integram um *corpus* exclusivamente literário (contido nos cantos). Porém, há também um componente ritual que elabora essa alteridade. Curt Nimuendajú (1987), em *As lendas de criação e destruição do mundo*, dedica uma seção aos tipos e detalhes das pajelanças entre os Apapokuva. Uma festa de especial interesse aqui, a *nimonguaraí*, descrita por Nimuendajú (1987: 89) como a mais importante de todas, e realizada com a tentativa de proteger as pessoas e os cultivos dos “maus eflúvios” (principalmente milho, o qual ainda tem que se encontrar verde). O autor aponta que aqui “convida-se a todos para a festa, mesmo os índios que vivem distante e que, às

---

<sup>8</sup> A ideia de “socialidade”, como propõe Overing e Passes (2000), refere-se ao elemento gerador do social que é motivado pelo convívio jovial e a reciprocidade, em contraste com aquilo que gera convivência a partir do ódio ou o conflito.

vezes, já se desligaram da tribo; e muitos que, em sua vã arrogância, haviam renegado sua condição de índio voltaram arrependidos ao convívio dos seus nesta ocasião” (1987: 89). Música e dança fazem o corpo leve e amalgamam a alegria que o ritual mesmo habilita ao desfazer as rivalidades ao interior de tal festa.

Ao longo do texto, tentei apresentar exemplos que permitem pensar a relação da música com a noção de alteridade ameríndia, assim como ela (a música) chega a operar como um aparato digestivo da socialização. Através desta rota percorrida, consegue-se enxergar as considerações nativas da alteridade como uma fonte da administração da convivência, assim como o fato da música ser valorada a partir dos estados emocionais que ela evoca em relação à religião. Desde sua forma ritual, a música tem servido historicamente entre os Guarani para dirimir tensões entre afins. E o lugar dos cantos enquanto expressão mediadora com o divino, sugere um ponto de partida para se aproximar ao modo de ser guarani.

Tudo isto indica que qualquer tentativa por pensar a incorporação das formas expressivas do exterior através da música deverá contemplar a dimensão religiosa, pois é nela que seu significado se esgota. O Hip-hop e a questão guarani-mbya, embora impliquem tramas de significado desconexas, inspiram a ideia do “Eu coletivo” que fala Clastres (1990), pelo que, antes de explorar o lugar do Hip-hop entre os jovens que fazem *rap*, repassarei outros elementos que compõem a musicalidade guarani, entendendo-a como forma expressiva ligada a uma complexa trama que permite uma mediação com o divino.

#### **1.4 A fala e o divino: breve revisão sobre a musicalidade guarani**

A bibliografia sobre os Guarani constitui uma arquitetura robusta, cujas calçadas se tornam impossíveis de transitar com brevidade. Tentarei resgatar aqui a bibliografia relacionada com a música e diversos conteúdos audiovisuais que transitam nas aldeias com o objetivo de identificar uma ecologia de interfaces das formas expressivas. Vale anunciar aqui a ideia de “ecologia das formas expressivas” que é inicialmente a proposta do Steven Feld (1988) ao falar da ecologia dos sons. Tal noção refere-se ao processo de criação musical e que compreende tanto a parte puramente sonora como as representações mentais do som, passando pelos referentes do ambiente que formam um *habitus* musical ou senso musical.

Para levar a cabo o propósito desta dissertação, é preciso analisar a relevância da musicalidade no modo de ser guarani. Alguns estudiosos das manifestações musicais nos Guarani, como Clastres (1990) e Pissolato (2008), tomam a fala como ponto de partida em suas análises. Vale a pena resgatar alguns pontos sobre esta discussão para encaminhar a questão do senso musical no grupo aqui tratado. Pissolato (2008), em seu trabalho sobre os Mbya, sugere a ideia de uma expressividade vocal numa estética de beleza sem arte<sup>9</sup>, que é imprescindível para essa autora pensar a musicalidade guarani no contexto da casa de reza.

A fala é para o xamã uma forma de mediação. A função do xamã como comunicador tem lugar em razão da oposição entre o mundo terreno e o divino. Assim, se abre o espaço onde surge o xamã, o cantador, ou o líder espiritual. Pois é “nestes papéis sociais que o sistema tribal recupera e constrói algo parecido com o nosso indivíduo: a pessoa fora do grupo, refletindo sobre ele e, por isso mesmo, sendo capaz de modificá-lo e guiá-lo” (SEEGER, MATTA e VIVEIROS DE CASTRO, 1979: 15).

Foi assinalado o papel da música na religiosidade guarani e algumas de suas particularidades entre os Mbya. Montardo (2004), tentando destacar os aspectos de uma teoria musical nativa e sua relação com a religiosidade do grupo, analisa músicas que são de fato equivalentes na prática xamânica nos três subgrupos guarani, anteriormente mencionados, como um modo de percorrer o caminho aos deuses. Ela observa, e Pissolato (2008) concorda com ela, que a música é importante na busca dos Guarani pela alegria, estado fundamental para adquirir leveza que, antigamente, permitia aos Guarani a ascenderem ao mundo dos deuses sem morrerem<sup>10</sup>. Sobre a relação fala-música-religiosidade Montardo (2004) sinala que:

---

<sup>9</sup> A ideia que sugere Pissolato (2008), em consonância com outros etnólogos, é que para grupos ameríndios a estética não é independente de outros aspectos como a moral, o bem-estar, ou a saúde.

<sup>10</sup> Considerando a pessoa mbya como produto da relação entre o ete (corpo), nhe'ë (palavra-alma), e ã (alma projetada como sombra), o bem-estar da alma encontra-se no equilíbrio entre sua devida “leveza” e “peso”, já que a alma tende para o céu (onde o tabaco, a dança e a reza favorecem esta tendência) mas ao mesmo tempo deve se manter na terra (Testa, 2014).

Os cantos guaranis a que Schaden se refere constituem a avenida através da qual busco entender a cultura guarani. A opção por descrever os rituais xamanísticos cotidianos, denominados *jeroky*, *purahéi* ou *ñe'engara*, entre os *kaiovás*, *jeroky takua*, entre os *nhandevas* e *porai*, entre os *mbyás* e *chiripás*, deve-se à importância fundamental deles para o entendimento do que muitos autores chamaram religiosidade guarani, mas que compreende também outras manifestações relacionadas à cosmologia, mitologia, idéias sobre saúde e doenças e manifestações expressivas como dança, música e poesia. Nestes rituais fica claro, de um lado, não apenas o esforço espiritual, mas também o esforço corporal dispensado na manutenção da comunicação com as divindades e, de outro, a importância dos cantos e da dança neste processo (MONTARDO, 2004: 76,77).

De acordo com Pissolato (2008; 2007), a reza faz parte do modo de ser guarani; o espaço destinado para essa prática é a *opy* ou casa de reza, na qual combinam-se dança, canto e reza. Tudo o que aí se realiza, encontra-se “em conexão com as expressões vocais (...) Desde o assobio característico que marca o ato de sucção da doença pelos xamãs às invocações em frases que o (a) dirigente faz ao som do *mbaraka* e os *mboraei* ou *mborai*, cantos ‘levantados’” (PISSOLATO, 2008: 46).

Consegui apreciar isto particularmente na parte final da festa da Erva Mate em Araçaí, pois a festa tinha começado dois dias antes: primeiro, com a coleta da erva; depois, com sua respectiva secagem e defumação, e a cerimônia das crianças que comem as frutas que os visitantes trazem como oferenda. Quando cheguei, a maior parte da aldeia preparava-se para a finalização da festa na *opy*. O encontro lá teve uma sequência parecida com o que normalmente acontece na casa de reza, porém, com muito mais vigor: algumas pessoas sentaram-se nos bancos situados ao longo do contorno da *opy*, rodeando as crianças que cantavam e dançavam acompanhadas do ritmo do violão, outros, aguardavam na parte da entrada conversando em voz baixa e uns poucos descansavam nos colchões ali colocados, aproveitando a fogueira onde esquentava a água para o chimarrão. Em geral a grande maioria fumava tabaco do *petygua* (cachimbo guarani); nesta ocasião, tinha uma vasilha com a erva mate recém coletada e da qual todo mundo disporia. Se normalmente as crianças cantam e algumas mulheres dançam e batem a taquara no chão, agora também os jovens e adultos dançavam em roda e cantavam. Utilizaram mais instrumentos do que normalmente se empregam, por exemplo, teve aqui a presença do pandeiro, *mbaraka* e o violino. Cada canto teve uma duração variável: alguns 20 minutos, e outros, meia hora ou mais; nenhum dos participantes separou-se dos demais, nem mesmo para ir ao banheiro, todos esperaram o intervalo entre



um canto e outro. Em diversos momentos, alguém era curado no meio da roda. Foi o líder espiritual quem marcou a pauta, pronunciando certas palavras à maneira de prece e fumando sobre a cabeça da pessoa que foi mantida sentada em uma cadeira com seu torso descoberto, já que o curador sugava com a boca parte de seu corpo (notas de campo, 22 de setembro de 2018).

Trata-se das “belas palavras” (*ayvu porã*) que os guaraniólogos como Graciela Chamorro (1998), Leon Cadogan (1992), Pierre Clastres (1990), Hélène Clastres (1989) e que os missionários como Antonio Ruiz de Montoya têm colocado tanta atenção: “bela linguagem, fala sagrada, agradável ao ouvido dos divinos, que as consideram dignas de si” (CLASTRES, 1990: 9). O próprio Bartomeu Melià (2013), linguista jesuíta com uma das trajetórias mais proeminentes em matéria guarani, tem chamado a este *corpus* literário de “etnografia da palavra”, o qual constitui um esforço por atingir o registro dilatado sobre o destacado papel das palavras entre os Guarani: de um lado, registro composto de hinos, cantos, rezas, comentários teológicos, preceitos sobre o casamento, profecias, poesia; de outro lado, a transcendência conferida a elas como um meio para livrar-se das vicissitudes diárias da vida. Particularmente, as belas palavras, diferentemente dos mitos que são contados facilmente aos brancos, são de maior cuidado, embora tratem também da mitologia (seja de origem ou escatológica), do Deus e da “metafísica guarani” (CLASTRES, 1990).

Além dos cantos e da música enquanto conteúdo lírico, é fundamental a dimensão estético-musical. Em complemento à letra, existem outros aspectos importantes em qualquer estilo musical; por exemplo, a instrumentação e as imagens sonoras que a música produz (desde a relevância de quem as gera e quem as ouve). Sobre o primeiro, a diversidade instrumental dos Guarani relaciona-se com elementos rituais que tem permanecido durante desde a época pré-colonial e as múltiplas adoções no decorrer do contato com os jesuítas. Por um lado, os *mbaraka*, chocalhos feitos de porongo com sementes, executados pelos homens para marcar o compasso e os *takuapu*, taquaras que as mulheres batem no chão que também marcam o ritmo (NIMUENDAJÚ, 1987, p. 81). Por outro lado, o violão, a rebeca ou violino e a percussão condutora, isso tudo sem esquecer que a própria voz também pode-se considerar como um instrumento.

Quanto às imagens sonoras, refiro-me a aquilo que confere a um estilo musical sua iconicidade ou marca distintiva. Refiro-me ao espectro que vai da parte

puramente sonora até as representações mentais do som, que não podem ser entendidas apenas por meio do próprio som, mas também pelo universo discursivo no qual esse som adquire significados (FELD, 1988: 75). Cabe esclarecer que essa iconicidade não é exclusiva da “música tradicional”, porém, nela a música adquire significados em razão de uma coletividade e não em relação à escuta individual de uma obra. Por música tradicional, entendo aquela música transmitida oralmente, de atribuição anônima e que é reconhecida por um grupo na medida que liga-se a suas instituições sociais. Assim, para a música tradicional, esses significados devem ser pensados em sua relação com as emoções que vinculam aos membros de um grupo. A este respeito, como afirmei anteriormente, alguns pesquisadores como Pissolato (2008) e Montardo (2004) tentam descrever o sentido *emic* do som na música guarani como forma de produção de um estado emocional traduzido como “alegria” (PISSOLATO, 2008: 48).

Embora não seja possível aqui exaurir os significados do som na música guarani, considero importante o uso que Montardo (2004) faz da noção de “ecologia acústica” do etnomusicólogo Steven Feld, que implica numa relação musical com os sons da natureza, sejam os sons produzidos por animais, fenômenos naturais ou pessoas usando o cenário sonoro do próprio contexto onde é feita a música. Por exemplo, no caso dos Guarani, Montardo (2004: 84) começa descrevendo a dança na qual procura-se pisar forte ao mesmo tempo em que se batem os *takuapu* na terra que vai comê-los, para depois agregar com Gabriela Chamorro que:

A Terra é viva e come os homens, e durante as danças e a execução dos instrumentos ocorre uma troca comunicativa. “A terra Guarani é um corpo murmurante...” “As pessoas precisam conhecer seu começo, seu barulho original, a fala que mora em cada semente, *itymbýra ryapu*.” (...) O Sol guarani também é sonoro. Há uma expressão entre os kaiovás para dizer que está amanhecendo, que o Sol está nascendo, que é *opyryry he’i Pa’i* (“*opyryry*, diz o Sol”). *Opyryry* é utilizado também para a execução do chocalho, *mbaraka*. Durante o ritual, quando há relâmpagos ou trovões, estes são considerados como a própria manifestação de assistência e a anuência dos mensageiros divinos (MONTARDO, 2004: 85).

No entanto, toda essa explicação, fica por abordar a parte na qual a organização simbólica musical fornece proximidade ou distinção com os outros. Aspectos que tem que se analisar desde a execução da própria música, a saber, a música de que os jovens mbya realizam à luz do papel que eles assumem dentro e fora da aldeia. Nas linhas a seguir explorarei a hipótese do papel confrontativo do

Hip-hop como eixo que confeioa uma parte da musicalidade guarani com a música de rap.



## 2 O HIP-HOP E A ASSIMILAÇÃO DO OUTRO

Quando cheguei à aldeia Araçaí pela primeira vez, não sabia da existência do grupo de rappers; foi semanas depois que soube deles por causa de um vídeo que circulou no *Facebook*. Visitei então outras aldeias e fiquei na esteira do grupo via plataformas sociais. Dias depois da publicação do vídeo, fui para Guavira Ty, aldeia mbya localizada no litoral paranaense. Lá ouvi várias pessoas falarem sobre o vídeo, em geral, jovens da aldeia comentando que achavam legal o som. Chamou minha atenção uma pessoa de fora, familiar de uma funcionária de Ipanema, que levava alimentos periodicamente para os Guarani. Quando ele ouviu os jovens falarem sobre o vídeo, imediatamente posicionou-se dizendo com os olhos franzidos: “assisti esse vídeo, mas isso aí não é guarani, é de fora. Não faz parte da cultura tradicional, não é saudável. Eles estão dando uma força para seus irmãos, mas só por cantar desse jeito poderia se mal interpretar” (notas de campo, 10 de outubro de 2017).

A cena anterior retrata a tensão desenvolvida no terreno das relações entre indígenas e não indígenas. Durante minha aproximação eu mesmo estive exposto o tempo todo ao preconceito enquanto *jurua*, embora nem sempre essa identidade adquira um sentido negativo, a presença do estrangeiro rapidamente evoca diversas hipóteses sobre o seu papel na aldeia: “eu achava que você era um oportunista que queria obter benefício próprio com os rapazes do grupo de rap”, disse-me o cacique ao mesmo tempo que me dizia que eu podia visitar a aldeia sem problemas (notas de campo, 20 de agosto de 2018). Em contrapartida, durante uma roda de conversa prévia a uma apresentação realizada em uma escola de Matinhos, as crianças (não indígenas) perguntaram para os membros do grupo como era a vida na aldeia: lançaram perguntas de forma direta e sincera se eles tomavam banho, se usavam telefones e se, literalmente, costumavam andar pelados na casa deles. Nesse caso, os rapazes só respondiam com um riso e um deles (Maurício) comentou “a gente usa o *Facebook*, o *Zap*, usa a mesma roupa, a gente tem tudo isso, aí que nossa cultura é igual a de vocês” (notas de campo, 13 de abril de 2018).

O rappers mbya manifestam aqui não pretender ser “indígena” o tempo todo, mesmo em contextos de “encontro” (escola, serviços médicos, etc.) fora da aldeia perante a outros *jurua*. No entanto, existem diversas situações nas quais

efetivamente o esforço por diferenciar-se é intencional, e isto é visível em cenários com alta carga política, seja por reconhecer-se perante os *jurua*, assim como para particularizar-se frente a outros indígenas. Quando isto acontece destaca-se uma particularidade na forma ameríndia de exercer essa diferenciação intencional, e isto acontece em razão de uma coletividade.

O processo de identificação, tal como acontece na modernidade, busca reconhecer um “eu” através de um “nós”. De forma inversa, na noção de pessoa ameríndia, o “eu” é uma construção cognitiva que se embute no “nós”.

Jose Luciani (2000; 2009) sintetiza o contraste entre a cosmologia ocidental e a ameríndia na ideia de que para os primeiros a natureza é dada e a cultura feita enquanto que, para os segundos, a ordem coletiva é dada (tendo uma continuidade entre humanos e não humanos). Luciani (2000) ilustra o anterior com um exemplo onde contrapõe o poeta esforçando-se por desenvolver um estilo único, que será reconhecido enquanto uma manifestação “inata” do autor, com o caso de um especialista ritual (indígena) esforçando-se por incorporar as particularidades de seu grupo e que serão reconhecidas por eles como próprias perante outros grupos. Em outro momento, esse autor assinala:

A equivalência entre esses dois processos somente é visível se incluirmos na tradução os diferentes entendimentos de ‘branco’ e ‘índio’ que têm esses atores e assim substituímos os significados que o Estado confere à ‘identidade’ e à produção de coisas que chamamos ‘cultura’ por aqueles significados que os yanomamis conferem à diferenciação e à produção de pessoas. Ainda que pareça contraintuitivo, o ‘fazer índios do Estado’ e o ‘devir branco dos índios’, como ‘cargo’ e ‘cultura’, “metaforizam a mesma relação intersocial, enquanto o fazem em direções opostas” (LUCIANI, 290-291).

Este discernimento, que abrange à questão indígena no contexto nacional, pode-se trasladar também à questão guarani e, particularmente à forma de produção de alteridade entre a música mbya diante das músicas ocidentais que fazem parte do cotidiano indígena. Porém, mais do que buscar uma conexão direta entre o modo de ser mbya e Hip-hop, minha hipótese é que o Hip-hop abre uma porta a dirimir este contraste, tornando próximas as “situações de encontro” através de duas dimensões distintas: uma ligada às circunstâncias sociais e políticas e outra relacionada às características do Hip-hop como fenômeno musical. O primeiro, refere-se ao lugar de enunciação subalterna que ocupam os MCs no Rap de protesto em relação ao lugar que ocupam os indígenas no contexto nacional atual. O

segundo, refere-se a uma sintonia lírica-expressiva derivada dos códigos, os componentes musicais e a diegese do Hip-hop. Não obstante, uma das principais circunstâncias de incomensurabilidade entre a música guarani-mbya e o Rap, deriva-se da divergência entre o sentido tradicional da primeira e o sentido “individual” do segundo. Como foi apontado, a música tradicional incorpora a coletividade de um grupo desempenhando um papel direto na sua cosmologia, práticas cerimoniais e na forma de ver o mundo (NETTL, 1964). No caso do Rap, mesmo tratando-se na sua vertente de protesto e de manter um laço comunitário entre cantores e escutas, insere-se no esquema da música ocidental; isto é, faz parte de uma criação individual, autoral e, na maioria dos casos, como parte do ciclo de produção próprio da música popular<sup>11</sup>.

É justamente porque não é possível, entre os Guarani, desvincular a música da religião que estas dimensões serão contempladas em conjunto; isto visando analisar como estes aspectos contribuem nos modos de identificação e relacionamento entre os jovens mbya. Começarei, por tanto, refletindo sobre a dimensão contextual e continuarei com a análise de alguns aspectos relativos à forma expressiva do Hip-hop associada ao confronto e ao protesto. No entanto, será apenas no capítulo 3 que conseguirei tomar posse da categoria de *performance* para relacionar as formas expressivas dos jovens na hora de fazer rap.

O Hip-hop é um dispositivo que habilita uma voz perante os outros externos. Os estudos de música popular contribuíram para a compreensão dos aspectos que fazem circular de fato a música e suas representações políticas de protesto (ver, SHANK, 1994; STRAW, 1991). Sob uma visão panorâmica do fenômeno, torna-se relevante o conceito de “articulação” de Stuart Hall (2010), estudioso da cultura na era midiática. Para esse autor, a construção de uma identidade coletiva é um correlato das estratégias que desafiam o poder político e que são tecidas mediante práticas de articulação. Ele mesmo define “articulação” como uma conexão entre elementos discursivos distintos e não arbitrários, que criam uma unidade para fazer inteligível uma situação histórica (HALL, 2010, p. 49). Por tanto, vou traçar as coordenadas do “lugar de enunciação” que o Hip-hop (em sua vertente de Rap de protesto) proporciona quando é empregado para simbolizar a inconformidade social.

---

<sup>11</sup> Como será esclarecido posteriormente, por “música popular” entendo uma categoria que abrange aquela música não escrita, que é difundida por meios massivos de comunicação e que circula como uma mercadoria (Tagg, 1982).

A julgar pela difusão midiática e a particular presença do Rap entre os jovens mbya (em comparação com outros grupos indígenas) no Brasil, considero importante apresentar dados sobre outros grupos de Rap guarani e sobre os locais nas plataformas sociais onde circulam suas produções, assim como sugerir as circunstâncias que propiciam essa afinidade musical.

## 2.1 Hip-hop como dispositivo de enunciação

O Hip-hop surge como uma “cultura urbana” que envolve uma variedade de manifestações artísticas, tais como o grafite, o rap, as danças urbanas, o DJing (conjunto de técnicas que envolve aos DJs), a indumentária e suas formas de expressão oral, assim como o conhecimento local do entorno urbano (ONE, 2009). Trata-se de um conjunto de expressões carregadas de referências sobre o agir na cotidianidade dos espaços marginais ou chamados de periféricos. Embora a “origem” dessa cultura esteja situada várias décadas atrás, no transitar migratório de jamaicanos nos Estados Unidos, sua abrangência atual é global, e funciona como um dispositivo de enunciação das margens.

Enquanto movimento social, o Hip-hop refere-se à participação direta de seus agentes em direção a objetivos políticos específicos. Exemplos diversos disto são as organizações independentes como a Universal Zulu Nation, grupo com presença intercontinental dedicado a conscientização do Hip-hop e o fomento dos direitos civis de minorias ou imigrantes (CHANG, 2007). Mas esse movimento pode tornar-se ainda mais específico como as mobilizações para o resgate do grafite de diversas cidades do mundo como Berlim, Valparaíso ou Varsóvia e outras cidades. No Brasil, isso é visível nas ações populares para integrar o grafite nas atividades da Comissão de Proteção à Paisagem Urbana (CPPU) e no Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental de São Paulo (Conpresp).

Outro exemplo brasileiro do alcance do Hip-hop enquanto movimento é o *Geledés Instituto da Mulher Negra*, ativo desde 1988, e que durante os anos noventa iniciou com o *Projeto Rappers*, dirigido a jovens afrodescendentes, que tinha por objetivo combater a exclusão social usando ao Rap como plataforma de denúncia (SILVA, 1999). Da mesma forma, no Rio de Janeiro, tem-se mobilizado coletivos e lideranças do movimento do Hip-hop desde há uma década com a finalidade de

promover e proteger sua difusão; o resultado, a recente lei que o declara ao Hip-hop como patrimônio cultural imaterial no estado (LEI ESTADUAL Nº 2799, 2017).

Importante distinguir estas vertentes, já que sobre a etiqueta do “Hip-hop” circulam inúmeras produções audiovisuais que podem não ter nada a ver entre si. Exemplo disso, é a superabundância do Hip-hop na indústria musical, a partir da qual ganha maior público e mais espaços de difusão. A vertente musical do Hip-hop é um dos gêneros mais consumidos atualmente em países como Estados Unidos e outros lugares da América Latina (SALGADO e OLIVEIRA, 2018). No Brasil não só não é exceção, mas compartilha as listas de músicas mais ouvidas em plataformas digitais, seguido do Funk e do Sertanejo (ver, por exemplo, HAHNE, 2018). Na imprensa é comum falar do “Rap como o novo Rock” (CAULFIELD, 2018), embora estes gêneros agrupem uma diversidade enorme de estilos musicais e lógicas de produção. Como pode se supor, não é igual o Rap que funciona sob o esquema da música industrial, daquele que se faz nas batalhas de rimas nas rodas culturais, do mesmo jeito que cada contexto envolve elementos específicos na hora de pensar seu sentido comercial ou político. Porém, considero que as duas dimensões adquirem importância no entendimento que essas duas versões do Hip-hop são acessadas pelos jovens mediante plataformas digitais.

O desenvolvimento do Hip-hop na América Latina, como em outras partes do mundo, pode ser analisado tomando como ponto de partida as cenas artísticas e culturais de cada região; isto é, a partir do modo como os produtos culturais são incorporados a partir da música, do cinema, da moda, bem como a maneira pela qual essa coleção é adotada por platéias, produtores e artistas em resposta ao seu contexto social. No entanto, apesar das muitas ressignificações dessa forma de expressão, defendo que se mantem nelas uma identificação capaz de posicionar seus agentes contra os problemas estruturais do capitalismo tardio: a normalização das expressões de violência, o aumento da pobreza e a guetização dos fluxos de migrantes em direção aos centros urbanos (TICKNER, 2006). No Brasil, essa identidade apresenta várias nuances que vale a pena mencionar.

## 2.2 A tropicalização do hip-hop e o Rap no Brasil

O acrônimo anglófono "Rap" remete a *Rythm and Poetry*, expressão que remonta à história da música popular nos Estados Unidos. Mas o rap, na qualidade de "poesia cantada" "ou canto falado" é tão antigo quanto inescrutável na medida que se trata de uma expressão lírico-musical. No entanto, além da dimensão sonora da música, ela abrange uma doação expressiva em torno a uma situação específica: o confronto social. Isto é, o Hip-hop enquanto vertente política, particularmente o rap, promove um regime emocional que prepara seus agentes para lidar com as contingências do entorno ao nível pessoal ou coletivo: desde valores pessoais sobre como agir no mundo, até expressões que descrevem os enfrentamentos. O lugar de enunciação do Rap enquanto construção lírica é, para quem o pratica desde a execução ou a escuta, a de um "sujeito situado" nos termos de reflexividade: compõe uma revisão sobre as implicações de habitar as categorias como etnia, classe e inclusive gênero (FORMAN, 2002).

O estudo do Rap brasileiro na antropologia social e outras áreas é tão antigo quanto a presença do próprio estilo musical. A diversidade de referências bibliográficas afins com o tema pode ser pensada sob duas categorias: de um lado, se encontram as que estudam o fenômeno em *stricto sensu*, seja como movimento das periferias, estética da resistência, estratégia de enunciação política ou identidade juvenil (ver: SCHIFFLER e NATHANAILIDIS, 2017) e inclusive como empoderamento de gênero (ver: AMORIM, 1997; SANTOS, 2008); de outro lado, estão aquelas que se dirigem ao potencial do Rap na intervenção social, quer dizer, que pesquisam a forma de empregá-lo enquanto agente promotor do desenvolvimento comunitário, seja em processos de ensino ou na tentativa de fomentar valores nos jovens (ver, ANDRADE, 1999; SOUZA ET AL., 2007). Mas também existem trabalhos produzidos pelos próprios membros dos coletivos do Hip-hop brasileiro ao estilo de intelectuais orgânicos, tal como o DJ TR, Sérgio de Machado Leal (2007), que há protagonizado, junto com muitos outros, o lado ativista do Hip-hop no Brasil.

O hip-hop à brasileira remete à luta social urbana e à forma de assimilação da informação enquanto representações da cultura mediática. Ao jeito de um intelectual orgânico, Sérgio de Machado Leal, melhor conhecido como DJ TR, no livro *Acorda Hip-Hop* (2007), texto que, semelhante ao Gospel do Hip-hop do rapper e ativista

KRS-One (2009) nos Estados Unidos, faz uma declaração dos princípios do movimento. Leal fala do desenvolvimento do Hip-hop no Brasil a partir das expressões populares que evocam a “má administração política, violência policial, má distribuição de renda, miséria e racismo de um modo consciente” (2007: 16). Esses autores optam pela difusão do Hip-hop como meio de dignificação individual, ou de cultivar a vida a partir das experiências marginais do gueto e defendem a descriminalização de suas práticas. Trata-se de situar os labores que o Hip-hop tem para perfilar uma proposta alternativa à educação oficial tomando em conta sua capacidade para chamar aos jovens a se involucrar politicamente na vida comunitária.

O Hip-hop torna os desafios da supervivência urbana nas margens como uma forma de identificação, não como um problema em si. As especificidades do Hip-hop brasileiro estão em outras marcas de sua diversidade cultural; por exemplo, a incorporação da capoeira e elementos da dança afro-brasileira ao *breakdance* (LEAL, 2007). Assim, desde São Paulo, começa a ter forte difusão o Hip-hop da mão de Nelsão Funk & Cia, DJ Hum, Thaíde e muitos outros tendo como ponto de encontro o metrô São Bento dessa cidade (LEAL, 2007). Embora a cena paulista foi a de maior importância na consolidação do movimento, outras cenas como a de Brasília e Rio de Janeiro continuaram se desenvolvendo em razão de seus contextos e na disputa com outras interpretações da cultura popular. Por exemplo, no Rio de Janeiro, o Rap compete enquanto oferta de estilos musicais com o “funk carioca” que normalmente não tem uma postura política e acaba sendo menos crítico que o “Rap raiz”.

### **2.3 O Rap indígena e o caso guarani**

O Rap trata da arte do canto rimado e o manejo da palavra sobre uma batida e uma estrutura lírica. Os rappers são aqueles que executam esse canto, enquanto que o Mestre de cerimônia ou simplesmente “MC” é aquele que, além disto, demonstra um certo domínio sobre o cenário, por exemplo, na hora de interagir com o público. MC é o rapper que assume o papel de porta-voz de um grupo, tem a tarefa de organizar um público de modo eloquente, adaptando sua estratégia retórica ao ambiente, mas sempre tendo por base a reivindicação das circunstâncias que representem adversidade para esse grupo.

Mas nem tudo o que deriva do Hip-hop tem que se encaixar nestes modelos. Defendo que o espírito do Hip-hop reside na possibilidade de dignificar-se perante ao outro, um lugar desde o qual se representa a si mesmo e se apresenta diante dos outros. É aqui que se apresentam as condições de encontro entre populações que enfrentam situações semelhantes em torno à exclusão social, preconceito e violência sistemática. Refiro-me às populações indígenas da América Latina e do Brasil particularmente.

O Hip-hop, definido enquanto identidade urbana, é atualmente um meio de comunicação para jovens indígenas que não necessariamente habitam o meio urbano. O fato de que o Hip-hop seja consumido como produto musical, adotado enquanto performance e elaborado como discurso entre jovens indígenas não sinala *per se* nenhum fenômeno particular de “transculturalidade”. Qualquer interpretação de tipo “urbanização mental” ou “assimilação cultural” é apressada e um tanto *naïve*. Pelo contrário, alguns autores (ver, por exemplo, NASCIMENTO, 2014; PÉREZ e VALLADARES, 2014; TICKNER, 2006) propõem a ideia de que são as condições de existência de marginalidade, geradas pelo sistema econômico, que, junto com um ecossistema midiático que potencia a comunicação massiva, contribui em ligar essa afinidade entre coletivos.

Há uma década, aproximadamente, começaram a visibilizar-se as agrupações de Rap indígena no Brasil por meio do *Youtube* e outras plataformas digitais. A adoção do Hip-hop, e em particular do rap, é um fenômeno social que se apresenta ao longo da América Latina em países como Peru, México, Colômbia, Chile, Bolívia e Paraguai. Com base no registro de produções audiovisuais difundidas no *Youtube*, é possível perceber que o Rap indígena no Brasil é majoritariamente produzido pelos jovens guarani dos diferentes subgrupos que se situam no país (Mbya, Kaiowá ou Nhandeva).

Tendo a Brôs MCs em destaque, percebe-se uma produção multi-situada de Rap indígena no Brasil com base no conteúdo digital produzido por jovens guarani. Isto inclui distintas vertentes guarani, tais como os Kaiowá e os Mbya. Assim, em estados como Mato Grosso do Sul, São Paulo, Rio de Janeiro e Paraná, tem formado-se, de maneira independente, grupos de jovens que produzem e difundem Rap por meio de plataformas virtuais. Alguns exemplos são Oz Guarani, Nação Guarani y MC Kunumi e Wera MC. Esse último obteve grande impacto mediático logo depois da cerimônia inaugural do mundial do futebol de 2014, na qual fez parte



do grupo de jovens que representaram a diversidade étnica do Brasil. Naquela ocasião, Kunumi, na época ainda adolescente, aproveitou para mostrar uma faixa com a frase “Demarcação Já!” que remete à luta pelo reconhecimento legal das terras historicamente ocupadas pelos indígenas. De fato, esses slogans políticos têm formado o corpus analisado por outros autores anteriormente; por exemplo, Michele Freire Schiffler e Andressa Zoi Nathanailidis (2017) interpretam os conteúdos do rap à luz da luta e da legislação sobre a demarcação das terras indígenas no Brasil, analisando as letras das músicas e as plataformas virtuais usadas por coletivos indígenas. Estas autoras concluem que o Rap proporciona, aos jovens guarani, uma base retórica sobre a qual confrontam os projetos globais que atingem suas comunidades.

De modo geral, o movimento de Hip-hop, embora seus atores tenham relação com sua vertente comercial, definem-se fora do *mainstream* dos meios de comunicação. Porém, a mídia digital é o espaço predileto onde se tece boa parte das estratégias de difusão destes coletivos. Isto é semelhante tanto para os coletivos do movimento de Hip-hop, quanto para muitos coletivos indígenas. Almeida (2013) faz a comparação entre dois *sites*: um de integrantes do movimento do Hip-hop e outro de indígenas organizados. Essa autora sinala que justamente as demandas do movimento do Hip-hop no Brasil e sua maneira de se mostrar constituem o contraponto aos meios tradicionais (televisão, prensa e rádio), não pelo fato de serem análogos, mas pela seletividade que seu uso supõe (ALMEIDA, 2013: 11). Assim mesmo, afirma que a situação compartilhada entre o movimento de uns e outros (Hip-hop e indígenas) reside na conquista da voz ativa na comunicação mediada uma vez que os grandes grupos mediáticos abafam as possibilidades de mostrarem-se como sujeitos ativos e autorrepresentados.

Apesar da indústria musical do Hip-hop empregar as mais surtidas maquiagens da mercadotecnia, ela traz consigo, muitas vezes, a incitação aos grupos periféricos a conquistar uma voz ativa. Em uma conversa com Juliano, integrante do grupo Nação Guarani, ele assinalou que uma das principais motivações que o animou a fazer Rap foi o grupo Brôs Mcs, mas que ele aprendeu foi assistindo clipes de Rap nacional como MC Racionais, Sabotagem, Eduardo (Fação Central) e batalhas de Rap de Emicida (Juliano, notas de campo, 18 de novembro de 2017). Cabe apontar que esses rappers começaram como nativos do movimento, após seu sucesso mediático e difusão ultrapassaram seus públicos

locais e, eventualmente, apareceram em meios massivos hegemônicos de comunicação (tal como o canal de televisão Globo). O próprio Bruno Veron, membro fundador de Brôs Mcs (grupo de Rap guarani-kaïowá pioneiro no Brasil), tem comentado que antes de ter acesso a mídia digital, gravavam em fitas Rap nacional de Racionais e Fase Terminal transmitido por difusoras de rádio locais (PACHECO, 2015). Assim, essa questão ajuda a pensar as possibilidades políticas que o alcance da difusão massiva habilita.

O trânsito e desenvolvimento do Rap em comunidades indígenas sugere que a indústria musical do Hip-hop não só impacta na realidade urbana, pois também atinge aos que buscam um canal de expressão à margem dos centros urbanos. De fato, uma das temáticas mais comuns nas agrupações de Rap guarani é o “modo de ser indígena” em contraste com o exterior, assim como a maneira em que percebem situações de confronto na sua cotidianidade: discriminação, preconceito, conflitos territoriais e o resto de situações que derivam de representar a diferença cultural em um país com tensões étnicas.

Vou exemplificar o anteriormente apontado através de duas músicas que circulam em diferentes plataformas digitais, a primeira "Contra a PEC 215" do grupo Oz Guarani e, a segunda “Jaraguá é Guarani” do grupo Nação Guarani. Como o título anuncia, a primeira trata da recusa geral dos coletivos indígenas à proposta de emenda Nº 215 à Constituição brasileira na qual se propõe transferir os processos de demarcação de terras indígenas ao Congresso Nacional (ver, por exemplo, AMARAL, 2017). A música mantém o tom de confronto e um regime emocional típico do Rap de protesto. Em um fragmento da letra da música se apreça o seguinte:

Eu vou falar minha verdade que você não quis ouvir  
Agora para e me escuta chego Oz guarani  
A nossa terra não nos suja, o que nos suja é seu papel  
Suas leis e vaidades, o seu ódio cruel  
Crianças querem crescer, os jovens querem viver,  
E a nossa natureza estão matando então por quê?  
Então demarque nossas terras e entende a nossa luta,  
Seu dinheiro não vale nada, não me trata como puta.

Visto desde um enfoque sociológico, a articulação entre o Hip-hop e jovens guarani por via do rap, traz as implicações da “música popular”, a qual é entendida por Simon Frith como o conjunto de músicas inseridas em um modelo de transmissão cultural que decodifica um sentido emocional dos sons (FRITH, 1988: 185,186). Quer dizer, embora a mensagem manifesta contida na letra da música

possa ser relevante, a força do Hip-hop enquanto forma de identificação associa-se às emoções que sua dimensão sonora remete, assim como à expressão subversiva que desenvolve. E esse pode ser um primeiro ponto de encontro entre a vertente socialmente ativa do Hip-hop (como no Rap de protesto) e a música tradicional: capacidade de recriar emoções que nos identificam coletivamente. Mas não qualquer emoção prevalece na socialização da música, pois cada estilo musical estabelecerá processos de articulação entre modos de identificação e regimes emocionais.

Tenho defendido que o regime emocional do Rap tem a ver com recriação de uma situação de confronto, e é essa situação que resulta constitutiva da identificação do Hip-hop em geral. A segunda música faz manifesto o apoio dos rappers da aldeia de Araçaí para seus coetâneos de São Paulo da aldeia do Pico de Jaraguá. Parte do território de Jaraguá encontra-se sob controvérsia legal e o Ministério Público Federal pede que a revisão da demarcação, feita pelo Ministério da Justiça por causa da pressão exercida pelo interesse privado (ver, por exemplo, TANNUS, 2017), seja revogada. Uma parte da música mostra sua posição ao respeito da maneira a seguir:

Sem terra pra plantar  
Pro nosso sustento  
Mas estamos aí na correria  
Fortalecendo nosso movimento  
Que é forte, não seremos derrotados  
Salve! Salve! Aldeia Pyau São Paulo  
NG do Rap da aldeia Araçaí  
Mandando esta, estamos junto aí  
Sempre lado a lado  
Lutando até o fim por essa terra  
Que sempre foi do povo guarani  
E através do Rap sem medo de falar  
Defendo os irmãos lá de Jaraguá  
Guerreiros de luta  
Que encima tem de pé  
Acreditando num futuro  
Mantendo a sua fé  
Lutando pela terra, pela demarcação  
Contra a invasão, irmão, com união

A música, que expressa a ideia de que “existimos porque resistimos”, soma-se a distintos esforços por exigir a demarcação desse território e outros em situação similar. À diferença da primeira, essa música foi amplamente difundida pela plataforma *Facebook*, no momento em que as notícias sobre Jaraguá mantiveram-se em tendência por dias ao redor de setembro de 2017, enquanto que a primeira teve

maior impacto graças ao *Youtube*. As duas músicas têm esse sentido de protesto e o uso de uma linguagem extraverbal próprio do Hip-hop, tais como a indumentária ou as expressões corporais.

A afinidade potencial entre o lugar da música expressado entre os Guarani e o lugar da música no Hip-hop, apaga a ideia de uma oposição dual entre uma esfera indígena e outra não indígena, a mesma ideia a que se atribui de maneira imprecisa a “perda de cultura” da “esfera tradicional”. A assimilação do *jurua* por via do Hip-hop aponta antes para uma “indigenização” do Hip-hop, aliás, também existe um intercâmbio de expressões que moldam aos rappers com um verniz do outro. Portanto, essa revisão brinda uma abordagem geral de como pensar a articulação entre os discursos do Hip-hop e a fala de jovens indígenas desde fatores “contextuais” ou estruturais; porém, para continuar a reflexão desta afinidade provável, resta por analisar os significados detonados pela própria música e sua dimensão lírica.

## 2.4 O Rap como confronto e a ecologia simbólica de suas formas expressivas

No livro *The Gospel of Hip hop*, Lawrence Parker, também conhecido como KRS One, rapper consagrado, educador, produtor musical e ativista pela defesa do Hip-hop<sup>12</sup> enquanto movimento social, apresenta-se a si mesmo como um mestre de cerimônias que vai além das circunstâncias com a “palavra divina-guerreira [sic]” (ONE, 2009: 4)<sup>13</sup>. O livro é uma espécie de manifesto ou declaração de princípios éticos do movimento. Um mestre de cerimônias, no contexto do Hip-hop é originalmente aquele que organiza as rodas e encontros onde apresenta-se música de rap. Seu papel pode ter significados diversos, por exemplo, no caso das batalhas de rap, o MC elabora essa figura de lutador de um jeito completamente pessoal, onde concorrerá com outro batalhador mediante a improvisação de rimas e uso de diversos recursos retóricos (CHANG, 2007). Nesse sentido que o MC encarna, seja

---

<sup>12</sup> Para esse personagem a forma correta de referir-se à vertente cultural é a que se escreve como “Hip hop” (sem o traço), enquanto que “Hip-hop” se refere à vertente comercial. No presente trabalho, é usado “Hip-hop” indistintamente.

<sup>13</sup> Este texto estabelece, manifestamente, uma metáfora do Hip-hop enquanto religião. A ideia de “palavra divina guerreira” refere literalmente à figura de um lutador que emprega a palavra consagrada em diversos personagens (pioneiros do Hip-hop, defensores dos direitos civis da população afro em Estados Unidos, etc.) para continuar seus propósitos.

mediante batalhas de Rap ou na música escrita, uma luta que se desenvolve no terreno da criação lírico-expressiva. Isto não significa que ele seja um ativista necessariamente, nem que fale nas suas músicas da crítica social o tempo todo, mas sim que habita de alguma maneira o regime emocional do confronto.

O MC usa o discurso de confronto como ferramenta de dignificação de suas circunstâncias, mesmo que essa dignificação implique algumas vezes uma certa aporia (e possivelmente uma ironia); quer dizer, muitos rappers dirigidos ao fomento dos valores construtivos do Hip-hop (inclusive o próprio KRS-One) transitam entre diferentes vertentes dele, como o *gangsta rap* que é o Rap que trata das vicissitudes do tráfico de drogas e sua disputa entre diferentes bandos. De fato, Maurício e Juliano comentam por separado ter-se empolgado logo depois de assistir as batalhas de rap, pois “a gente fazia isso mesmo meio que de brincadeira, mas depois falamos assim ‘vamos montar um grupo mesmo’ e levar mais a sério” (Juliano e Mauricio, notas de campo, 18 de agosto de 2018).



**Figura 3.** Um dos logotipos do grupo realizado pela desenhista Lourdes Benitez Santander a partir de um grafismo guarani.

FONTE: Lourdes Benitez Santander (2018).

Seria um despropósito tentar traçar linhas paralelas entre o Hip-hop e o modo de ser mbya, assim como pensar em formas “híbridas” a respeito da coexistência de esquemas culturais divergentes (cf. GARCÍA CANCLINI, 2001). Afastado disto, minha intenção é descrever o lugar de convergência entre as formas de expressão dos jovens mbya e os códigos estéticos do Rap e do repertório expressivo do MC. A

via mediante a qual pensarei esta ligação será a da “ecologia simbólica” entre Descola (2001; 2006), Viveiros de Castro (1986) e Steven Feld (1988).

O sentido de relação social em Viveiros de Castro como forma de predação interna à ordem simbólica das relações, onde o outro (inimigo, divindades, externo) é consumido para ocupar sua perspectiva, isto é, seu ponto de vista (MASSARO, 2015). Trata-se de uma articulação ao nível do significante e não do significado. Refiro-me a que não tento explorar essa relação em termos do que signifique ser um rapper para um rapper ou ser Mbya para uma pessoa Mbya, mas pela forma de assimilar e lidar com esse outro. Resgato o sentido do “modo de relação” em Descola enquanto esquemas de interação que refletem uma variedade de estilos e valores ponderados na prática, para remarcar o fato de falar sobre o significante.

Já a palavra “guarani” em sua acepção de “guerreiro” remete à relação de confronto com o outro. Curiosamente, Clastres (1990) fala dos “mestres das palavras” (*nhe'ë jara*), figura que, segundo Clastres, substitui o suposto *corpus* mitológico reduzido dos guarani (em comparação com outros povos ameríndios). Em contrapartida, o pensamento guarani ocupa a seus oradores com a mais inteira forma de criação pessoal (1990: 16). Ao comparar os papéis do xamã e do matador entre os Araweté, Viveiros de Castro remarca que:

Essa ambivalência do xamã, que resulta de seu papel de mediador ou “refletor” da morte e da Divindade, pode ser contraposta a outra, a do matador, que também encontra expressão musical. É no contexto da distinção xamã/guerreiro que se pode apreender o sistema da Pessoa (VIVEIROS DE CASTRO, 1986: 574).

Isto não quer dizer que todos os cantos Guarani tenham a ver com a guerra, de fato, citando o trabalho exaustivo de Deise Lucy Montardo sobre o repertório de canções guarani, percebe-se que “há, nestes, basicamente dois gêneros musicais, um ligado à invocação e outro ao combate” (2009: 139). Porém, a citação de Viveiros de Castro ressalta que é sobre a figura do matador (que enfrenta os inimigos vivos assim como o xamã enfrenta os deuses) que a forma Tupi-guarani dos cantos apresenta a capacidade de assimilação do outro, da sua perspectiva ou do seu ponto de vista na qualidade de guerreiro inimigo, pois há aqui uma

identificação entre o matador e o inimigo morto (VIVEIROS DE CASTRO, 1986: 586)<sup>14</sup>.

A relevância dessa comparação é analisar a diferença de desdobramento na relação com o outro enquanto relação característica dos Tupi-Guarani. É particularmente nos cantos dos matadores onde pode-se apreciar um caso ilustrativo sobre o papel da música na assimilação do outro, isto é, como uma instituição que visa lidar com deuses, guerreiros e inimigos. Na seguinte tabela, pode-se se apreciar os matizes que adquirem os cantos segundo três autores chave sobre os cantos Araweté e os Mbya.

	Os Mbya em Montardo (2004)	Os Araweté em Viveiros de Castro (1986)	Os Mbya em Pissolato (2007)
<b>Tipos de cantos</b>	Cantos invocatórios / cantos de luta	Canto xamanístico/ canto dos matadores	Invocatório
<b>Executor/enunciador</b>	Xamã e ajudantes do xamã	Xamã / matadores (homicidas)	Xamã
<b>Formas do Outro</b>	Deuses, ancestrais, seres perigosos (como a alma de um morto que perturba a aldeia)	Deuses, inimigos	Divindades
<b>Regimes enunciativos sobre a alteridade</b>	Nos cantos invocatórios é a prece ou reza em relação aos Deuses; nos cantos de combate dos guerreiros, é para não sucumbir à saudade, doenças ou ameaças à aldeia.	No caso dos cantos dos matadores o executor adota o ponto de vista do inimigo, a voz do inimigo. No caso dos xamãs, a voz dos mortos e dos Deuses	Produção de bem-estar através da convivência e da evasão da raiva.

**Tabela 2.** Lugar dos cantos entre os Araweté, os Mbya e os Kaiowá.

FONTE: O autor (2018), a partir de Montardo (2004), Viveiros de Castro (1986) e Pissolato, (2007).

Ao respeito dos “regimes enunciativos”, Viveiros de Castro se refere às variantes sobre as quais versa a estrutura da música, tanto no conteúdo quanto na sua execução. Assim, chama no texto de “fenômeno de identificação do morto com seu matador visto que há embutimento citacional também nos cantares do inimigo” (VIVEIROS DE CASTRO, 1986: 586), pois o cantor-matador fala da agonia da sua

<sup>14</sup> No caso do canto xamânico, as posições de quem enuncia são demarcadas e a voz do xamã difere da voz daqueles que são por ele citados (VIVEIROS DE CASTRO, 1986: 586).

vítima em primeira pessoa e desde o canto aprendido dele. Devido a isto que a metáfora principal para se referir ao inimigo seja “o que será música” (op. cit., 582). No tocante ao conteúdo, o autor considera que os cantares do inimigo contêm baixa carga informativa, mas a propensão na poesia araweté à fanopéia alcança seu ponto máximo, isto é, a função retórica é orientada a proporcionar um referente visual daquilo que se retrata. Além disso, as imagens literárias se caracterizam por ser sintéticas, elípticas e vigorosas (op. cit., 586). O lugar da música como *continuum* constitui assim um espaço de sublimação da guerra, uma forma de consumir simbolicamente ao outro sobre os traços do canto e a dança.

Voltando ao caso dos Guarani-Mbya, é o xondáro que ocupa boa parte dessa figura que versa entre a dança e a imagem do guerreiro. Embora “Xondáro” faça referência a uma dança fora da *opy*, na qual os Guarani desenvolviam habilidades defensivas de combate, seus praticantes muitas vezes desempenham o papel de auxiliares do pajé (MONTARDO, 2009: 271). Um dos cantos citados na coletânea de Lucas e Stein (2009) é o de *Xondáro ruvixá* ou “o guardião mestre”, do qual resgato um fragmento como segue:

Original em guarani	Tradução
Xondáro ruvixá jogüeroyv’a	Com sua eterna sabedoria
xondáro ruvixá nhãnemboyv’a	O guardião-mestre das danças
Xondáro ruvixá imbaraeté	sagradas
xondáro ruvixá ipy’a guaxú	Transmite-nos imensa alegria
	Com sua verdadeira força
	O guardião-mestre das danças
	sagradas
	Traz no seu coração imensa luz
	(LUCAS e STEIN, 2009: 59)

É a imagem do xondáro que vemos refletida no conteúdo de algumas músicas do grupo de Rap em questão (Nação Guarani do Rap). Por exemplo, a música intitulada “A esperança dos guerreiros”, segundo Maurício explicou-me, fala dos guerreiros no sentido daqueles que tinham que se juntar para combater ao *jurua*, “mas não apenas qualquer branco. Quer dizer, *jurua* em sentido do sistema ou huvixá (líder dos líderes)” (Mauricio, notas de campo, 11 de julio de 2018). O refrão dessa música, que é cantado em português, diz: “A esperança dos guerreiros ainda não acaba / Lutamos pela nossa família e por toda molecada / E por toda molecada!”. Em outra música menciona-se aos xondáros (referindo a ambos gêneros) justamente enquanto guerreiros. Por exemplo, na música “Terena e Guarani”, na qual se homenageia uma aldeia de Mato Grosso, onde seus líderes



tem sofrido ataques e de onde provêm o grupo Brôs MCs, menciona-se o papel central destes personagens no âmbito da resistência cotidiana.

O sangue é verdadeiro,  
 não é sangue de barata  
 século vinte e um: período de terror,  
 os políticos de hoje,  
 sofrimento e muita dor,  
 o povo se revela a cada dia  
 xondaros e xondaras  
 por uma nova democracia, viva!  
 a resistência dos povos indígenas  
 que cresce a cada dia

Mas o xondáro não necessariamente é incorporado por uma pessoa ou um agente diferenciado na aldeia. Embora existam funções claramente assumidas como a de cacique (no caso de Araçaí, Laércio) ou a de xamã e de líder espiritual conhecido como *opy'gua* (seu Marcolino), o xondáro surge apenas em uma situação de confronto. No entanto, existe na coletividade dos Guarani, como menciona Montardo (2004), um tipo de xamã que se ativa na medida em que se tem que lidar com o outrem. Aqui o regime enunciativo do rap, em relação aos cantos guarani, tem a ver com cantos de combate como meio de resposta a ameaças latentes ou manifestas à forma de vida mbya.

Ao tratar-se ao outro tipo de cantos mbya, refiro-me aos “invocatórios” os quais acontecem no interior da *opy*, a narrativa constitui um pedido ou uma forma de comunicação com o divino. Já em Clastres (1990: 23), menciona-se o emprego da anáfora como figura retórica recorrente nos cantos mbya enquanto reza, pois trata-se de uma forma de repetição que, por meio da monotonia, recria um estado de ânimo necessário em qualquer culto religioso para obter concentração. Lembrando que a oralidade é central na noção de pessoa mbya, seja em situações de “culto” religioso ou na cotidianidade, existe tradicionalmente para eles uma forma de predileção à palavra falada, pois é esse o lugar onde a alma se expressa.

Em perspectiva, para completar a ideia de uma “ecologia simbólica”, tem-se que integrar outras qualidades da música que se apresentam na forma como ela é socializada. Nessa última seção me limitei a descrever significados da música guarani que permitiram-se estabelecer uma conexão com o Hip-hop, mas no seguinte capítulo abordarei, em contrapartida, as diversas formas em que os rappers interpretam e socializam a música de Rap tendo a performance como categoria central de análise.

### 3 RAP COMO ENCENAÇÃO DO NÓS

A ideia de “imaginação” coloca a imagem como a unidade do pensamento, considerando seu papel nas operações mentais, assim como a capacidade para se ligar a outras imagens. Para Turner (1992), as imagens mentais fazem parte de um processo que atravessa a experiência que estabelece os marcos nos quais é possível a criatividade nas pessoas. No capítulo anterior, explorei, de maneira parcial, as ligações entre as imagens do Hip-hop e o modo de ser guarani-mbya. Chamei de “situações de encontro” àquelas circunstâncias que contribuem para a identificação dos jovens guarani com o Hip-hop e as dividi em dois tipos. Por um lado, distingi “situações contextuais” para referir-me às semelhanças entre o lugar dos indígenas no espaço nacional e os cenários que o Hip-hop desenha (daqui o uso de termos como “periferia” ou “sistema” no Rap guarani). Por outro lado, me referi à “dimensão lírica-expressiva” colocando o foco nos aspectos emotivos da linguagem derivadas do Hip-hop. Aqui, retornarei a estes dois pontos para dar conta da diversidade de práticas musicais que, por meio do rap, formam uma ideia do “Eu coletivo” nos rappers guarani.

A dimensão cultural da música pode ser tão diversa como o universo discursivo no qual os sons adquirem significados (FELD, 1988). O etnomusicólogo John Blacking (1971; 2003) define a música como som humanamente organizado que se divide nas dimensões do sonoro, do social e do cognitivo. Isso implica “buscar relaciones entre los patrones de conducta humana y los patrones de sonido producidos como resultado de la interacción de una organización” (BLACKING, 2003, p. 149). Deste modo, pesquisar essa “ecologia audiovisual” deverá tomar em conta tangencialmente alguns traços da música tradicional guarani e outras músicas de difusão massiva que fazem parte da vida dos rappers mbya. Alguns pesquisadores da musicalidade guarani-mbya, como Pissolato (2014) e Montardo (2004), tentam descrever o sentido *emic* do som na música guarani como forma de produção de um estado emocional traduzido como “alegria” (PISSOLATO, 2014, p. 48). Por outro lado, o Hip-hop, e particularmente o Rap de protesto, habilita a possibilidade de enunciação crítica das circunstâncias sociais. Por tanto, interessa-me analisar como estas circunstâncias sociais são apresentadas tanto na

performance cotidiana na aldeia, como também nas apresentações em locais fora da comunidade.

A “performance”, enquanto elemento analítico, funciona como representação microscópica do processo social pois, como Turner (1992) sugere, esta supõe a completude de uma experiência que entranha percepções, afetos, imagens, significados e expressões. Daqui sua relevância na tentativa de compreender as motivações dos jovens mbya para fazerem música de rap. Se a noção de pessoa, como foi dito no começo, implica uma “etnopsicologia” (CARNEIRO DA CUNHA, 1978), ligá-la à performance implica ler a cultura como uma espécie de “mente objetivada” por via das categorias nativas. Portanto, analisarei traços mbya que se manifestam sobre os códigos Hip-hop tais como a mobilidade, sua indumentária e a oralidade. Assim, abordarei como esses códigos contribuem não só na representação de si, mas também como marcos de referência na representação dos outros.

### **3.1 Performance, experiência e encenação**

A “experiência”, enquanto categoria de análise, surge numa negociação de mão dupla: a experiência própria na hora de enxergar ao outro sempre diz mais de quem percebe que de quem é percebido, do mesmo jeito que nossa presença compromete a apresentação do outro. Sobre este último aspecto, E. Goffman (1981) propõe uma interpretação micro-sociológica para pensar ao sujeito enquanto ator perpétuo que se adequa aos públicos e situações mais diversas. Quando essa atuação se insere em uma sequência ritualizada, fora do tempo cotidiano, pode-se constituir um “drama social”. Turner (1992) propõe ver neles a ativação de um confronto entre as facções que integram um grupo e onde projeta-se a parte agonística da associação humana. Mas esta ativação entre partes expressa-se mediante uma diversidade de traços, alguns de fato na convivência e outros através da afirmação do “nós” perante a ideia do outro. O drama que sinalizo é aquele que acontece durante as apresentações e gravações, isto é, as situações de performance musical nas que estive presente. Aqui a dicotomia a ser “dramatizada” é aquela que compõe a relação indígena-branco, ou melhor, *Mbya-Jurua* já que é visto desde o lado guarani.

Nilson, o mais velho dos rappers (com 23 anos), retornou provisoriamente para Inácio Martins de onde ele era originário, para seguir depois para a aldeia de Jaraguá em São Paulo onde se reuniria com sua filha. Enquanto Nilson esteve no grupo, ele foi a cabeça da agrupação: fazia a primeira voz no cenário, contatava ao pessoal encarregado de organizar as apresentações e administrava as redes sociais do grupo.



**Figura 4.** Nilson (no centro) e Juliano no estúdio de gravação do Departamento de Artes da UFPR.

FONTE: O autor (2017).

A propósito disto, ele normalmente mantinha uma certa atitude confortativa na convivência, sem que isto representasse hostilidade, mas sim certa tensão que imprimia em seu papel de líder: dirigia-se aos *jurua* sempre falando em terceira pessoa do plural referindo-se aos Mbya e fazia algumas piadas que simularam alguma forma de transgressão, como fingir que rompia um vidro de um carro quando caminhávamos pela rua em direção ao estudo. Em geral ele se esforçava por ter um gesto desafiante, sobretudo, na frente da câmara, mas fora do seu papel de rapper e mesmo depois de ele ter saído do grupo, era mais acessível e aberto para conversar. Em contrapartida, seu primo Juliano, era o mais descontraído durante a performance musical, sejam nas apresentações ou durante a gravação; de fato,

fazia brincadeiras para os outros rirem, como movimentos ou gestos exagerados, mesmo durante as gravações dos clipes.

Mas nem todos os aspectos da performance que as práticas musicais engendraram estavam relacionados com uma atitude de “rapper”. O exemplo mais claro disto foi a forma com que a “caminhada” tornou-se uma expressão recorrente por via do rap. O “caminhar” (*guatá*), entendido como traço constitutivo na forma da mobilidade mbya, é um dos aspectos recorrentes em sua performatividade, tanto verbal como visual. De fato, foi esse mesmo caminhar que os antigos integrantes: Claudinei, Tatiana e Nilson, puseram em prática (dos quais só interagi com Nilson). Mesmo os irmãos, Juliano e Maurício, que foram os últimos integrantes a permanecer no grupo, estiveram na “caminhada” quando ainda participavam do grupo e das apresentações. No período em que os visitei, Maurício estava de saída para Palmerinha, onde finalmente casou-se, e Juliano para Cerco Grande em Guaraqueçaba. O coro da música “Terena e guarani” demonstra o fato acima referido.

Versão original no guarani	Tradução de Maurício e Adriano
[Refrão] Jajeoi javy’a jajeoi jaexauka mombyry jaguatá Nhande yvy re já luta jurua kuery nhande kuery pe ojuka	Vamos todos juntos, mostrar a nossa força (cultura) Lutar pela nossa terra, os brancos (latifundiários) mataram (ou ainda matam) muitos índios

O “jaguatá”, palavra guarani que contém a partícula *nhande* (“nós” que inclui ao sujeito enunciante), provém da ideia genérica de “caminhar”; refere-se ao princípio de “pôr se em movimento” ou “não ficar parado”, que de alguma forma sintetiza a questão da mobilidade guarani (PISSOLATO, 2014; PRADELLA, 2009; AZEVEDO ET AL., 2013). Assim mesmo, o começo da música “” diz “Jajeoi jaguatá, jajeoi javy á” (Vamos caminhar, vamos ser feliz), música na qual eles mesmos decidiram tornar visível o caminhar, escolhendo cenas nas quais apareciam caminhando na aldeia ao gravarem um vídeo.





**Figura 5.** Fotogramas do clipe Terena e Guarani em que se mostram caminhando.

FONTE: O autor (2018).

Voltando à letra nos fragmentos citados, é possível apreciar o lugar no discurso da luta política que eles assumem enquanto “indígenas”, um lugar de fala que só tem sentido no cenário nacional de luta pelos seus direitos (territoriais, de acesso à saúde, etc.). De fato, “indígena” é um termo que eles usam exclusivamente em português pois, na realidade, *nhandekuary* é a forma como eles referem-se a si mesmos (enquanto grupo).

Como é apreciável no fragmento anterior, cuja tradução foi realizada por Mauricio e Adriano na escola, o “nós” adquire abrangência específica, segundo o termo com que é contraposto. Na música anterior, como em “A esperança dos guerreiros”, a frase *roexa fazendeiro nhandekuery pe ojukapa* que literalmente diz “vemos os fazendeiros matarem todos nós”, as traduções definem o “nós” como “nós índios”, “ nós indígenas” ou inclusive “nossos irmãos” (como foi deixado em parêntesis por eles) em oposição ao *jurua/latifundiário/fazendeiro*. O parágrafo completo desta música diz:

Versão original no guarani	Tradução de Maurício e Adriano
Ore kuery roju apy rojoguero a Ore yvy roipota roexa fazendeiro nhandekuery pe ojukapa Jajeoi jaguata mombyry jajeoi já luta guarani mbya peju oremoiru Peju oremoiru	A gente veio aqui pra mostrar a nossa luta Queremos nossa terra e vemos os fazendeiros matarem os indígenas (os nossos irmãos) Vamos todos juntos vamos lutar guarani mbya, venha-se juntar Venha-se juntar

É importante aclarar que o sentido de *jurua* não é aqui o de um branco genérico, e sim aquele que tem representado, historicamente, uma ameaça à existência dos povos indígenas. Na letra anterior, assim como outras músicas (ver em Anexos), é o fazendeiro quem ocupa esse lugar de constante ameaça pelas ocupações territoriais e os atentados perpetrados por eles. Porém, como mencionou-se anteriormente, a própria ideia de “sistema” (*establishment*) tem sido empregada mediante o termo de *jurua*.

A diferença entre “atuar” a modo de *perform* e um “fazer” na cotidianidade, é para Turner (1992) seu valor ritual. Esse autor estabelece a diferença entre “tempo dramatizado” e “tempo rotinizado”. No drama social, que implica uma sequência dramatizada de um conflito, a pessoa tem uma experiência diferente à da cotidianidade: de um lado, uma resposta neurológica (aumento do ritmo cardíaco, dilatação da pupila) e, do outro, uma ativação das oposições das partes que formam uma trama social. Os dramas sociais não só retratam o conflito mas sugerem remédios a sua situação atual. Sobre esse atributo de apaziguamento que a ação dramatizada implica, Richard Schechner (2001) fala do comportamento social das celebrações ou rituais enquanto uma forma de restauração de ações passadas através de sua reinterpretação.

Todas as apresentações nas que estive presente (em torno de 6) foram perante um público em sua maioria não indígena. Aliás, chegaram a apresentar-se várias vezes frente a um público exclusivamente indígena, como aconteceu na aldeia Kakané Porã (zona metropolitana de Curitiba), sob convite da comissão organizadora do SINGA 2017 (Simpósio Internacional de Geografia Agrária) e no âmbito dos eventos que aconteceriam em diversas comunidades. Durante este evento, se apresentaram também na Reitoria da UFPR em Curitiba. Cabe dizer que foi um dos eventos mais significativos nos que eles se apresentaram, não só pela quantidade de pessoas que assistiram, mas pelo fato de que o evento articulou acadêmicos, público em geral, populações tradicionais e vários coetâneos seus de outras aldeias guarani. Percebi que no SINGA, de modo diferente ao observado em outras apresentações, decidiram pintar seus rostos. Como se sabe, os grafismos guarani, seja em pintura corporal, artesanato ou cestaria ritual têm diversos usos e atribuições (NHAMBIQUARA, BENUTTI e MENDES, 2014), porém, quando perguntei para eles o significado da pintura, disseram-me que não tinha tal coisa e que só era para “se mostrar”. Assim, entendi que os significados nesse momento não eram importantes na qualidade de “simbologia cosmológica” como poderia acontecer em outros contextos rituais, e sim no sentido de fazerem-se politicamente visíveis em um cenário com atores diversos, indígenas e não indígenas.



**Figura 6.** Integrantes de Nação Guarani do Rap no SINGA em 2017.

FONTE: O autor (2017).



Apesar que o uso da pintura tenha aqui mais um sentido de “fachada”, no sentido de Goffman (1981), como conjunto de elementos cênicos que modulam uma situação política, entendo que a escolha do grafismo não foi aleatória, pois remete a particularidade dos desenhos usados pelos Mbya. Por exemplo, nos traços das pinturas observadas na fotografia anterior, aprecia-se a forma “><” e a forma “x”, padrão historicamente empregado e “espiritualmente importante, pois representa a constelação do Cruzeiro do Sul, ressaltando a questão de que para os Guaranis esta constelação era tida como um presente de *Nhanderú etê*, e os guiavam em sua jornada para a terra sem males” (Nhambiquara; Benutti; Mendes, 2014: 2473). Em soma, o papel da pintura corporal durante algumas apresentações e a forma de apresentar-se diante da câmara constituem uma trama complexa de estratégias de identificação, onde umas têm valor no interior da experiência própria dos Mbya e outras apenas como operações políticas.

Por fim, cabe mencionar as “situações de encontro” das que falei ao longo do capítulo 2, e através das quais procurei delinear aqueles aspectos contextuais que traçam similaridade entre às situações dos indígenas e uma parte específica da população urbana. Dado que neste cotejo, a similaridade poder-se-ia fazer extensiva a qualquer grupo indígena; isto é, as condições de marginalização afetam a muitos grupos indígenas (à grande maioria). Desde o começo abordei a particularidade guarani a respeito de sua musicalidade e a maneira que a música representa o âmbito particular para lidar com o outro. Assim nesta última seção revisei algumas particularidades mbya na adoção do Rap manifestadas durante suas performances musicais, que remetem ao tipo do “Eu coletivo”, por exemplo, desde a mobilidade ou desde a pintura corporal. Mas nem todas as práticas musicais são performativas, portanto, passarei a abordar uma perspectiva panorâmica do ciclo de produção do Rap guarani desde o caso de NG do Rap.

### **3.2 Oguata: o Rap na caminhada**

Em Araçaí, nunca achei todos os que procurava, e nessa busca atropelada foi construindo-se um tema de pesquisa. Desde minha primeira estadia, encontrei pessoas falando de outras pessoas que não estavam na aldeia, seja por deslocamento temporário ou indefinido, de modo que o tempo todo achei pessoas

novas e deixei de ver outras. Araçaí é uma aldeia de formação recente (desde 1999). Embora seu Marcolino, líder espiritual e fundador da aldeia, conte que muitos anos atrás seus antepassados ocuparam essas terras, foi em decorrência de um sonho que ele assumiu que esse lugar tinha que ser repovoado (Marcolino *apud* SANTOS, 2012). Assim, ele, juntamente com outros Guarani Mbya, chegou para habitar esse território, vindos de Laranjinha e outras aldeias entre as quais alguns deles continuam transitando.

A mobilidade entre os Guarani é um tema estudado desde diversos traços de sua organização social. Por exemplo, Elizabeth Pissolato (2007, 2008, 2014) explorou as categorias de parentesco, o xamanismo, a construção da pessoa mbya e os diversos motivos espirituais (e não só econômicos) que geram o constante deslocamento dos Guarani. Assim mesmo, Marta Azevedo et al. (2013), Colman et al. (2017) tem relacionado essa questão com as dinâmicas transfronteiriças entre as famílias guarani que transitam nas regiões próximas ao Uruguai, Paraguai, Argentina ou Bolívia. Aspecto que Maria Inês Ladeira (2007) aprofunda a partir das narrativas de grupos Guarani do litoral brasileiro. Segundo Ladeira (*idem*), os Guarani estão buscando constantemente um “espaço melhor”, fato que eles compreendem como uma busca por reatar laços de parentesco. Desta forma, há uma visão de mundo que propicia esse caminhar.

Os rappers guarani que acompanhei ao longo de um ano representam, a meu ver, um exemplo dessa transitoriedade. Visitei a aldeia pela primeira vez por recomendação de alguns colegas pela proximidade com Curitiba, e por ter sido informado que lá haviam músicos guarani que tocavam forró e que já tinham algum eco midiático. Aí me encontrei com Laércio, o cacique, com quem mal consegui conversar porque estava ensaiando em seu quintal e se manifestou ocupado. Sabia que era o primo dele quem fazia parte daquele grupo de forró conhecido, mas quando eu perguntava sobre esse tema, ele parecia se desviar do assunto. Naquela visita, conversei esporadicamente com dona Carmelita sobre meus interesses gerais pela aldeia, ela acabou dizendo-me: “você tem que conhecer meus filhos e seus primos, eles cantam essa música que você procura e estão lá, de onde você vem”, referindo-se a Curitiba (Carmelita, 28 de outubro de 2017).

Meu encontro com os rappers mbya sempre esteve envesgado pelo traço da transitoriedade que marca seu estilo de vida enquanto Mbyas. Esse aspecto começa a expressar-se desde que a pessoa assume a legitimidade do “caminhar”, isto é,

uma atitude que se dispõe a encontrar a satisfação própria em uma “experiência a se viver” (PISSOLATO, 2007: 134). Como parte fundamental da pessoa mbya, só depois da puberdade que os jovens poderão tomar a decisão de abandonar a aldeia. Existe um ritual que marca a passagem para a vida adulta no qual os adolescentes homens têm o lábio perfurado e é colocado um pedacinho de cana (*tembe kua*).

Samuel, um menino que se encontrava nessa situação durante uma das minhas visitas em Araçaí, disse-me que seu Marcolino tinha perfurado o lábio dele porque dessa maneira ele devia aprender a escutar antes de falar já que, enquanto o pedacinho de madeira atravessa o lábio, o ato de falar é desconfortável. Tinha já vários dias assim e explicou que ainda faltavam vários dias para que o palito fosse retirado. Ele esclareceu que de jeito nenhum era castigo, senão que fazia parte de um momento que muitos outros jovens já haviam passado e que de fato ele parecia sentir-se honrado por passar por aquela etapa. Perguntei para Samuel sobre como um adulto poderia saber que um menino estava passando por essa transição e ele respondeu que a mudança da voz era o índice principal da mudança. Apesar de ser ele mesmo quem estava passando pela transição, parecia já ter uma reflexão sobre o assunto, como se houvesse visto muitas pessoas passarem por isto e como se demonstrasse, ao mesmo tempo, com sua sensatez na hora de falar, que com efeito ele era já um homem (notas de campo, 20 de agosto de 2018).

Apesar de não ter observado nenhum caso de iniciação das meninas, na escola, alguns professores falaram sobre isto: disseram que elas são reclusas em casa durante a primeira menarca, mantidas na cama, isoladas de outras pessoas e assistidas pela mãe que as submetem a uma dieta especial por alguns dias, para depois serem reintegradas à sua vida normal. Assim, uma mudança marcante em suas vidas será a possibilidade de se plantear a ideia de caminhar por sua própria conta, aliás não necessariamente abandonarão a aldeia de imediato. Os jovens com os quais mais convivi tinham por volta de 16 a 23 anos. Nessa idade, muitos deles já tinham ido de uma aldeia para outra por sua conta. Por exemplo, Rivair, jovem de 23 anos que durante minhas visitas foi sempre hospitaleiro e empolgado com a gravação dos rappers, abandonou um dia a aldeia em direção a outra localizada em São Paulo, onde tinha uma irmã. O próprio Juliano que fazia parte do grupo, deixou algumas vezes a aldeia sem aviso, por motivos diferentes aos de Rivair.

Juliano, comenta que desde os 11 anos compôs rap, mas que o grupo se formou apenas em 2017 com a chegada de outros parentes em Araçaí. Ele é casado

e tem dois filhos com uma moça cuja família estava em Cerco Grande, Guaraqueçaba e às vezes ia de visita para lá. Nilson da Silva (Werá Mirim), o ex-líder do grupo, cresceu entre Inácio Martins, Paraná e São Paulo até, por fim, chegar em Araçaí junto com sua mãe e seus irmãos, entre eles, Claudinei e Tatiana. Lá, em Araçaí, Juliano os motivou a formar o grupo junto com seu irmão Maurício e começaram a difundir ensaios e músicas através do *Facebook*. Porém, atualmente, só residem na aldeia Juliano e Maurício, já que a família de Nilson voltou para Inácio Martins e Nilson mudou-se para a aldeia de Jaraguá. O próprio Juliano falou para mim que seu primo "ia continuar sua caminhada" e que ele mesmo a continuaria depois (comunicação pessoal, Juliano, 22 de abril de 2018).



**Figura 7.** Aldeias percorridas por diversos informantes durante o período da pesquisa.

FONTE: O autor (2019).

Em geral não só vi essa prática nos jovens, mas também nos adultos; porém, notei que a diversidade de motivos pelos quais um jovem foge de uma aldeia pode ser mais ampla, porque a inquietude por conhecer mais pessoas e se envolver afetivamente com seus coetâneos pode ser maior. Fugir (*java*) é uma prática mbya na qual uma pessoa, tanto jovem quanto mais velha (mulher ou homem), pode abandonar uma aldeia em direção a outra, deixando para trás aos parentes ou afins. Mesmo tratando-se de um pai ou de uma mãe pode ou não levar os filhos junto com

ele ou ela; caso os filhos tenham sido deixados, eles podem reencontrarem-se depois. Os motivos podem variar amplamente, mas como Pissolato (2015) sugere, trata-se de uma estratégia de controle sobre si em relação à raiva, os ciúmes e o desejo, assim como uma forma de levar o universo de parentes ao nível multilocal. Como esta autora aponta, as emoções pessoais e a conexão emocional com respeito à aldeia são “parâmetros fundamentais para as escolhas de ficar ou deixar uma aldeia; são a matéria do “estar bem”, *-iko porã*, do “ficar alegre”, *-vy’a*, ou não. Elas estão presentes nas narrativas de vida que contam de aldeias onde se viveu bem ou de onde se quis ir embora” (PISSOLATO, 2015: 422).

Esse traço mbya não é de menor interesse, pois apesar dos rappers se manifestarem empolgados com o grupo o tempo todo, não pareciam chegar a esse lugar de engajamento necessário para completar uma estratégia em termos de difusão musical. Durante o tempo em que foram mais solicitados, um deles (Juliano) deixou a aldeia por um tempo sem dar notícia alguma; de fato, naquela época eu havia acabado de acompanhar ele em uma apresentação, motivo pelo qual Rivair, que era muito próximo a eles, escreveu-me para saber se eu sabia onde que ele estava, pois tinha dias e ninguém na aldeia sabia dele. Nesses dias eu mantive contato por *Messenger* com Rivair, que estava preocupado porque eles perderiam uma dupla oportunidade: uma entrevista com um jornalista da Globo e o convite do cacique de outra aldeia para participar de um evento em São Paulo que articularia atores chave na questão indígena, mesmo tratando-se de Rap guarani. Apenas dias depois, Juliano conversou com sua mãe e contou que iria para Guaraqueçaba para tentar retornar à escola lá, em Cerco Grande.

Mas quando digo que “não pareciam chegar a esse lugar de engajamento”, é meu olhar que enrevesa o entendimento da situação. “A busca de modos de fortalecimento da existência” (PISSOLATO, 2007: 28) é a ideia que sintetiza, não só aquele traço mbya, mas o próprio motivo pelo qual eu tinha chegado naquela aldeia. Depois de ultrapassar meu amadorismo inicial na questão guarani, entendi que de alguma maneira eu estava refletido nessa situação: a de alguém que sai de seu entorno em busca de fortalecer um modo de existência, mas que não sai nem como fugitivo, nem como aventureiro, senão como alguém que emprega redes para estender sua curiosidade por outras formas de estar no mundo. No caso dos rappers, foi o Hip-hop a partir do qual estenderam um estado de satisfação que

ligava a música e a caminhada; uma maneira de ficar contentes apesar do fato de que é esse mesmo impulso que os afasta destes cenários.

### 3.3 Da escuta à criação: a socialização do Rap entre os Mbya

O papel das plataformas sociais é central para compreender não só o ciclo de produção do Rap guarani, mas a trama de socialização da música popular em uma comunidade tradicional<sup>15</sup>. "Música popular", no sentido acadêmico do termo, refere-se à música que é difundida através de meios massivos e que não se encontra codificada ou escrita; sentido no qual opõe-se à música erudita (TAGG, 1982). Assim mesmo, a música popular se distancia da "música tradicional" porque ela existe como esfera independente e não necessariamente ligada a uma ordem ético-moral ou religiosa.

Em geral, os jovens e crianças guarani das aldeias que visitei usavam as plataformas sociais de maneira exaustiva: *Facebook*, *Youtube* e *Instagram* principalmente. Todos os jovens que acompanho no *Facebook* (ao redor de 25) tiram *selfies* continuamente e nas suas publicações marcam a seus amigos. Tanto para o conteúdo informativo, quanto para o resto do conteúdo (música, jogos, imagens, frases ou piadas) que compartilham, é comum que eles marquem 10 ou mais pessoas em uma publicação. Quando essa publicação contém uma mensagem política, é normal que muitos *jurua* sejam marcados na publicação. Por exemplo, a música Jaraguá é Guarani, através da qual se deram a conhecer amplamente, foi compartilhada principalmente por não indígenas, porém, os jovens guarani também compartilharam a publicação em menor proporção.

A música abrange uma extensa rede de relações: um "complexo de atividades, ideias e objetos modelados por sons culturalmente significativos e reconhecidos para existir numa linguagem secular de comunicação" (MERRIAM, 1964: 27; tradução própria). Esta comunicação é secular tendo como ponto de comparação a comunicação cotidiana (falada ou escrita), além do fato de que se

---

<sup>15</sup> Porém, desde a perspectiva *emic* de alguns rappers (não apenas indígenas), "música popular" é tudo aquilo se produz através de meios massivos de maneira acrítica (e hegemônica), e é por esse motivo que a rejeita. Mesmo assim, quando falo de "música popular" falo de música em geral me aderindo a Tagg (1982) e outros estudiosos da música como fenômeno midiático, inclusive quando ocupe um lugar social não hegemônico.



estrutura mediante um tom e ritmo aos quais os membros de uma comunidade atribuem significados respectivos. Na atualidade, essa extensão e variedade de práticas potencia-se devido à capacidade de que uma música (tradicional ou popular) seja revalidada em um ambiente diferente e distante daquele no qual foi originada, mesmo sem que a diferencia de idioma seja um obstáculo.

Apesar da diferença marcante entre a música tradicional e a “música de massas” (principalmente pelo valor que uma comunidade confere para sua noção de pessoa), a música é, em boa medida, uma impressão (enquanto som e enquanto mensagem) de um estado de coisas que operam em uma outra ordem. Refletir sobre o porquê de uma música feita por um grupo mediante condições locais possa ser adotada por outro distante, em condições certamente diferentes. O assinalado por Frith é que “la cuestión no es cómo una determinada obra musical o una interpretación refleja a la gente, sino cómo la produce, cómo crea y construye una experiencia —una experiencia musical, una experiencia estética— que sólo podemos comprender si asumimos una identidad tanto subjetiva como colectiva (FRITH, 1996: 184). Em outras palavras, o processo de identificação entre formas musicais divergentes não radica na obra somente, mas no processo social que cria uma estética para apreciá-la.



**Figura 8.** Publicação em *Facebook* da música Jaraguá é Guarani quando o grupo ainda se chamava Nativos MC's.

FONTE: página de *Facebook* de Rádio Yandê (2017).

Ao relacionar a música com as “representações de si”, Frith (1996) apresenta a ideia de que tanto o “fazer música” quanto o “escutá-la” precisam ser entendidos como experiências que atravessam esse processo de identificação. Assim a música (seja na execução, composição ou escuta) precisa ser compreendida simultaneamente em termos de uma constelação do social, da mesma forma que em termos de uma expressão individual do social. Assim na presente pesquisa, a relação música e identidade (enquanto foco de análise) será pensada em termos de um processo de identificação mediado por experiências musicais.

Situar a questão da identidade no Hip-hop (e não na noção de pessoa mbya), traz o desafio de pensar os processos de identificação na modernidade que, como George Marcus (1991) sugere, consistem em "espírito sem lar" que não pode ser resolvido de uma vez por todas e de modo coerente ou estável: suas permutações, expressões e múltiplas determinações mutáveis. O Hip-hop apresenta estas permutações, por exemplo, entre manifestações artísticas como a plástica, dança, música, oralidade. Em suma, o Hip-hop não é uma identidade em si mesmo, senão um espaço para criar identidade a partir das fontes da experiência própria, isto é, para articular modos de identificação desde uma posição que aqui tenho chamado de confronto.

Assim, para retomar a busca do ponto de confluência do Rap com os Mbya é necessário compreender uma situação na qual se cultivam as formas expressivas da música, me refiro à escuta. No sentido de disfrute musical, Frith (1998) refere-se à escuta enquanto performance em si mesma, ou seja, o ato de escutar e disfrutar a música não só é visto como um consumo passivo de sons, mas como a introjeção de signos que devêm em formas expressivas. Por exemplo, quando Juliano realizava suas atividades cotidianas, reproduzia uma música na aldeia com os alto-falantes de seu celular, dançava e cantava a letra de memória; movia a cabeça o tempo todo e contraía as sobrancelhas demonstrando que estava focado no que fazia; ele incorporava o papel do cantor quem soava nesse momento. Durante uma cena assim, é flagrante a forma como se preda uma visão alheia; uma música dos Racionais MC's ou de Sabotagem que se torna uma experiência própria através de sua escuta interativa.





**Figura 9.** Mauricio durante gravação no estúdio do Departamento da UFPR.

FONTE: O autor (2017).

Esta visão é, a dizer a verdade, parcialmente alheia, pois contém em sua letra um conjunto de referentes que também estão vinculados à realidade de muitos povos indígenas e de outras comunidades que são objeto de discriminação. Por exemplo, a música Otários Racistas de Racionais MC's que alguma vez escutei na aldeia, diz em um fragmente o seguinte:

Racistas otários nos deixem em paz  
 Pois as famílias pobres não aguentam mais  
 Pois todos sabem e elas temem  
 A indiferença por gente carente que se tem  
 E eles veem  
 Por toda autoridade o preconceito eterno  
 E de repente o nosso espaço se transforma  
 Num verdadeiro inferno e reclamar direitos  
 De que forma  
 Se somos meros cidadãos  
 E eles o sistema  
 E a nossa desinformação é o maior problema  
 Mas mesmo assim enfim  
 Queremos ser iguais  
 Racistas otários nos deixem em paz

Em diversas ocasiões e sobretudo durante as apresentações, Juliano disse que não só canta para outros indígenas, mas também para todas as populações que

quiseram somar-se na luta, isto mantendo o tom do Rap de protesto. Finalmente, o impacto da mensagem do grupo, da mesma forma ao que ocorre com outros gêneros musicais que mantêm círculos de socialização específicos, reduz-se a um nicho específico. Nas apresentações em Curitiba, o público do grupo foi em sua maioria formado por estudantes de graduação, já que os convites foram sempre de coletivos integrados a professores ou a alunos ligados a atividades acadêmicas ou de extensão.

Mesmo em Araçaí, o Rap é escutado apenas por alguns jovens desde seus celulares: alguns com seus fones de ouvido; outros, na hora de jogar futebol ou no espaço escolar da aldeia, com o uso dos alto-falantes do celular. Foi justamente pelo entusiasmo com que Juliano, Maurício e outros jovens ouviam Rap durante as aulas que a professora Ana propôs, em 2015, uma dinâmica em sua disciplina que utilizava a música como instrumento para memorização dos conteúdos didáticos.

A professora Ana comenta que no começo teve um impacto positivo, porque os alunos acharam interessante a atividade de escrever e cantar Rap inspirado na matéria. Porém, a professora esclareceu que a atividade se enfraqueceu quando a dinâmica deixou de envolver os outros alunos e a participação de Juliano e Maurício tornou-se repetitiva. De qualquer modo, para alguns professores como Neto, foi dessa dinâmica que surgiu o grupo, pois - embora o talento fosse autenticamente deles - foi a atividade em sala de aula que os motivou a levar a música a sério.



**Figura 10** Escola Estadual Indígena Mbya Arandu, Araçaí, Piraquara.

FONTE: O autor (2018).



**Figura 11.** Mauricio e Juliano compondo Rap em 2016.

FONTE: Karai Vavá Gonçalves (2018).

Escuta e criação são, na música, uma unidade. Não porque escutar implique criar música necessariamente, mas porque ambas constituem uma mesma experiência, uma produção e reelaboração de imagens sonoras. O que faz do Rap um estilo musical definido é precisamente seus referentes extramusicais: o *flow*, a rima e calão de rua. Em um já clássico artigo de Ian Maxwell (1997) intitulado *Hip Hop Aesthetics and the Will to Culture* (Estética do Hip-hop e a vontade à cultura) define-se o *flow* (fluxo ou fluência) da seguinte maneira:

"Fluir" é tornar-se um com a batida, efetuar uma relação temporária de interioridade em relação à batida, estar dentro da batida. Um rapper vai se referir a uma batida específica como sendo "minha batida" e vai literalmente tentar batidas diferentes em tamanho, encolhendo-se dentro e fora do ritmo (MAXWELL, 1997: 55; tradução própria).

É esta uma das qualidades mais valorizadas para quem aprecia música de Rap: fazer própria uma base musical em virtude das atribuições pessoais de quem a interpreta. Mesmo que o ato de cantar seja produto de uma música previamente escrita por ele, e não exclusivamente elaborada durante a improvisação (*freestyle*), a execução deverá ter um componente de criatividade performativa. De todos os rappers que formaram Nação Guarani do Rap, esta qualidade é a mais notória em Juliano pois ele expressa uma atitude cênica com "naturalidade"; ou dito de outro



modo, expressa um *habitus* corporal cuja desenvoltura é apreciável seja cantando em uma apresentação ou no espaço doméstico. Mas o Rap precisa de outro lado da criatividade, de sua parte escrita, assim como da parte estritamente musical.

Maurício comenta que desde antes de iniciar o grupo e mesmo antes de chegar na aldeia Araçaí, ele já gostava de compor letras de rap, e foi ele mesmo quem propôs aos outros formar o grupo. Compor com rima, calcular que a métrica encaixe na batida e fazer que tudo isto gere um sentido não só rítmico mas também lírico, é um dos maiores desafios na composição do rap. Mauricio nunca me falou de uma estratégia de composição particular, ele diz só escrever quando sente vontade de dizer algo, aliás explicou-me que ele sempre tinha à mão papel e praticava com rascunhos de letras sobre diferentes bases para tentar adequar a composição ao ambiente específico da música.

As bases conformam o pano de fundo da composição, refere-se ao acompanhamento musical que, de modo geral, é uma faixa instrumental feita com ajuda de instrumentos musicais eletrônicos como *samplers*, teclados, sintetizadores ou mesas giratórias. No caso de Nação Guarani, atualmente eles descarregam as bases do *Youtube*, antigamente elas eram compostas por um amigo de Nilson de Piraquara. No caso das bases do *Youtube*, eles ficam atentos ao fato de que sejam composições de uso livre, de modo que não tenham problemas autorais na hora de difundi-las através das plataformas digitais (já com suas vozes). Uma base de Rap tradicional emprega compasso de 4/4 marcando notoriamente a batida a partir dos pratos e do tambor da bateria acompanhado de uma sequência de baixo (*Riff*) que, em conjunto com uma série de elementos ambientais ou uma melodia, confere uma identidade facilmente distinguível em relação a outras bases. Esse padrão normalmente repete-se ao longo da música em forma de *loop*, deixando o horizonte criativo ao rapper, a seu sotaque, seu *flow*, sua oralidade e à estrutura lírica contida na música.

Mas o Rap mbya, de forma semelhante ao de qualquer outra “comunidade musical”, encontra-se ligado a suas formas de difusão. Embora o Rap mbya não possua uma diferenciação no interior de sua produção, mobiliza diferentes tipos de atores e espaços. Disto decorre que poderíamos pensar o Rap mbya como uma “cena musical”. Este termo surgiu nos *Popular Music Studies* como uma resposta para abordar as práticas musicais em relação ao espaço, assim como para nomear a diversidade de práticas e agentes nos quais a música opera como princípio

organizador (FUTRELL, SIMI e GOTTSCHALK, 2006). No caso do grupo, eles envolveram a diversos atores além dos escutas, por exemplo, os acadêmicos e estudantes que convidaram para os eventos, funcionários da FUNAI, como Ricardo Campos Leinig ou o diretor da Escola Estadual Indígena de Araçaí, Eriton Ricardo Silva Teixeira; estes últimos dois, inclusive eventualmente deram carona para eles nos eventos e, em várias ocasiões, apoiaram economicamente ao grupo. De fato, os jovens guarani têm identificado aos não indígenas que se comprometem para assisti-los em situações específicas; mais de uma vez escutei aos integrantes do grupo referirem-se a eles como pessoas que “ainda que sejam *jurua*, se importam com o índio; é porque tem pessoas interessadas em ajudar a gente” (notas de campo, 18 de novembro de 2017).



Figura 12. Cartaz do 5º Takuari Fest, com Nação Guarani do Rap anunciado.  
FONTE: Ataíde Werá Mirim (2018).

Há também alguns espaços e atores indígenas que atuaram na repercussão midiática do grupo como o caso específico do cacique da aldeia nhandeva-mbya Takuari, Ataíde Werá Mirim. Ele tem promovido diversas atividades culturais entre comunidades Mbya como o festival Takuari Fest no qual Nação Guarani foi convidado a participar. Este evento busca não só gerar um espaço de convivência e lazer entre indígenas, mas também promover o turismo para aldeia assim como manter articulação política entre o município e a aldeia.

O próprio Ataíde, que outros indígenas tinham me falado que é chamado por eles de “Tatazinho”, convidou-me para o festival, propondo que eu realizasse um registro audiovisual do evento. Infelizmente, não consegui levar a cabo essa proposta e, curiosamente, o grupo resolveu não participar porque estariam naquela ocasião em diferentes aldeias devido ao fato de Maurício ter contraído matrimônio nessa época e Juliano estar acompanhando seu sogro em suas viagens entre Araçaí e a aldeia de Cerco Grande, pois estava sendo atendido em Curitiba por problemas de saúde. Quando Ataíde convidou-me para o evento, ele falou-me de seu desejo de ter o grupo presente, tendo em vista que “mesmo que o Rap não seja uma música guarani, ele ajuda a nos expressarmos e a nos escutarmos” (notas de campo, 24 de abril de 2018). E não foi um convite menor, já que um dos cantores que participou foi Wera Mc um dos rappers guarani mais ativos no estado de São Paulo.

Mais um exemplo que situa o papel de outros indígenas (sem necessidade de tratar-se de Guarani) na repercussão do grupo, foi a visita dos rappers mbya à terra indígena multiétnica (Guarani-mbya e Kaingang) de Mangerinha, a partir do convite feito pelo líder kaingang Romancil Kretã que aproveitou a articulação feita pelo SINGA<sup>16</sup> para disponibilizar os meios de transporte. Esta aldeia possui uma história de luta e visibilidade política no ativismo indígena no Brasil e particularmente na região sul. Disto decorre a importância para outros indígenas da presença do grupo naquela aldeia.

A propósito da difusão do Rap guarani entre pares, conheci vários jovens que me falavam do grupo tanto no *Facebook* quanto pessoalmente como se tivessem compromisso com o grupo. Karai Vavá, um jovem mbya contou-me que ele apoiava

---

<sup>16</sup> As siglas SINGA referem-se a Simpósio Internacional de Geografia Agrária que reúne a acadêmicos e diversos coletivos da América Latina para estabelecer um diálogo através de mesas redondas, apresentações de trabalhos de campo e grupos de trabalho.

o grupo desde que começou e que tinha algumas ideias para o grupo. Ele falava de forma descontraída e notava-se sua vontade em envolver-se com o grupo. Apesar disto ter ocorrido no final de 2018, eu não tinha conhecido ele pessoalmente. Resulta que durante o período em que eu frequentei a aldeia, ele estava morando na aldeia Rio de Areia para contrair casamento e apenas depois disto, retornou para Araçaí. Em várias ocasiões ele publicou o contato do grupo em sua própria página no *Facebook* para promovê-lo.

Uma particularidade do Rap guarani, analisando o caso de Ng do Rap, é que a motivação por cantar parece esgotar-se no fato de fazer-se ouvir e de continuar sua caminhada deixando uma espécie de marca. Devido ao eco midiático que fizeram no começo, parecia que, naquele momento, eles pensaram que poderiam dedicar-se a cantar e que isto geraria ganhos econômicos que lhes permitiria comprar equipamentos de som entre outras coisas, mas depois de diminuir a frequência dos convites e de manterem-se pouco ativos nas plataformas sociais, começaram a priorizar sua vida pessoal frente a do grupo.

Assim, chama a atenção que neste ponto as práticas de produção musical, desde a criação até a difusão, envolvem diversas instâncias que replicam o modelo de produção da música popular e o conjunto de operações que fazem a música circular. Envolvem, também, atores *jurua* que apoiam o grupo de maneira constante e desde diferentes instâncias, os quais são vistos como aliados apesar da qualidade de “aliados” ser restrita à parte técnica do grupo. No entanto, nem todas estas convergências fazem o Rap mbya menos guarani, nem suavizam a “ativação binária” entre Mbyas e “brancos”, pois o uso dos objetos e meios tipicamente não indígenas entre grupos indígenas supõe uma recontextualização estético-cosmológica (HOWARD e VELTHEM, 2002) e não necessariamente uma ameaça para a reprodução social de populações tradicionais. Mostra disto, é o fato destes objetos (música, mídia digital, etc.) serem usados não só para projetar uma imagem de si, mas para simbolizar aspectos de sua vida social em relação aos outros. Este aspecto será justamente o foco da seguinte seção, pois o papel dos meios audiovisuais na tentativa de simbolizar aos “outros” faz deste um espaço sugestivo de pesquisa das formas expressivas.

### 3.4 Vídeo, música e escrita: Rap como forma de representar *nós* aos outros

A vista é sempre enganosa e a presença alheia disruptiva. A incongruência entre o que os atores pensam e a forma que se apresentam na pesquisa, assim como o fato deles não quererem aparecer na representação, conforma uma variedade de situações que nem sempre coincidem com a maneira com que as pessoas agem no cotidiano. Estas implicações, que fazem parte de toda pesquisa social baseada no trabalho de campo, desdobraram-se em duas dinâmicas ao longo do presente caso. Em primeiro lugar, dada a presença constante da câmara de vídeo por conta dos registros audiovisuais, os dados matizaram-se pela vontade e interesse de mostrar-se (ou não se mostrar) na frente de uma plateia potencial representada pela câmara de vídeo. Em segundo lugar, essa primeira dinâmica trouxe outra situação: minha hiper-visibilização na aldeia, o que gerou uma série de posicionamentos sobre mim enquanto *jurua* e sobre o grupo enquanto coetâneos. O clímax desta situação apresentou-se durante uma oficina que ministrei, como parte extensiva dos conteúdos da escola em um projeto de pedagogia para integrar os fundamentos do Hip-hop como ferramenta de ensino.

Desde o início, o que me vinculou ao grupo, e mesmo à aldeia, foi minha participação como facilitador audiovisual. Primeiro, gravamos 6 músicas no estúdio de gravação da UFPR; depois, realizamos três clipes com material das apresentações e gravações em Araçaí, assim como um minidocumentário (feito a partir do material excedente). Esse registro audiovisual foi metodologicamente falando e constituiu-se em uma “faca de dois gumes”: aproximou-me rápido de alguns jovens que se interessaram pela da gravação, mas afastou-me de outros, porque nem todos concordavam com o propósito do grupo. Isto é, o processo de gravação colocou-me de “um lado” da aldeia: o lado da escola, pois eu dormia e realizava várias atividades lá, mas também colocou-me do lado grupo de Rap que gerava opiniões divididas.

Para os habitantes de Araçaí, o papel do grupo de Rap dentro e fora da comunidade não era completamente assimilado. Mesmo os professores *jurua* que integravam a escola não tinham uma opinião compartilhada a respeito. A meu ver, o ponto da discórdia entre os diferentes atores da aldeia (*jurua* ou Guarani) sobre o grupo, era detonado a partir da letra das músicas. O Rap de protesto, enquanto gênero narrativo, implica conferir um lugar de subalternidade a seus enunciadores.



Porém, o conteúdo das músicas era lido e avaliado por estes atores em seu sentido literal. Por exemplo, durante alguma reunião dos professores da escola, era questionada baixa participação dos rappers nas atividades da aldeia, nos trabalhos comunitários como pintar a escola, na presença às aulas ou nas atividades de extensão, sendo que “eles falam da união, de revolução, de amor, mas cadê eles participando na aldeia?” (notas de campo, 28 de agosto de 2018).



**Figura 13.** Apresentação do clipe do NG do Rap em Araçaí.

FONTE: O autor (2018).

Mas não só os professores se questionaram sobre o papel dos rappers na aldeia, pois também outros jovens mbya deram sua opinião a respeito. Eu tinha percebido certa hesitação em alguns jovens da aldeia no momento de mencionar ao grupo. Foi só na oficina atrás mencionada que isto se tornou apreensível para mim. Durante a oficina, procurou-se dar um panorama do Rap indígena ao longo da América Latina, seu papel político em diferentes comunidades e sua capacidade como meio de expressão individual. Naquele repasso alguns manifestaram-se participativos, por exemplo, citando versos de grupos “locais” como Brôs MCs (Rap guarani) a quem a maior parte dos jovens já conhecia. Os assistentes da oficina

foram os estudantes das três turmas do turno matutino, ao redor de 13 alunos. Juliano não se encontrava na aldeia e Maurício chegou uma vez começada a oficina, justo no momento de abordar o grupo na apresentação. Quando isto aconteceu, alguns olhares se cruzaram e começou um certo burburinho na sala. Eventualmente, Viviana expressou-se: “que ótimo que cantam fora e tudo mais, mas não só se trata de dizer, mas também fazer; de participar aqui mesmo”. Logo depois deste comentário, Maurício respondeu: “também ‘fazemos’; fazemos em outro sentido” (notas de campo, 9 de outubro de 2018).

À amalgamação destas interpretações, acrescenta-se a de outros personagens da escola que rodeiam ao grupo. Alguns professores disseram que mesmo sendo a escola o lugar aonde se difundiu a música de Rap como ferramenta de ensino, os integrantes do grupo (Maurício e Juliano) não iam de maneira continua mais para as aulas, nem se envolviam mais com as atividades comunitárias. Porém, Juliano deixou as aulas quando estava de mudança para Guaraqueçaba (aldeia Cerco Grande) e depois as retomou lá. Apesar da maior parte dos jovens assistirem às aulas na escola indígena, escutei alguns comentários por parte de tais professores sobre alguns alunos (crianças e jovens) que assistiam de maneira inconstante.

Durante o período em que acompanhei aos rappers, percebei que o conteúdo das letras era realmente ativado durante os shows: a fala em relação a se manterem unidos enquanto grupo ou as falas em relação à caminhada como forma de vida. Porém, fora do entorno da *performance* musical, eles jogavam papéis diferentes aos que desenvolviam em sua faceta de rappers. Basta revisar o conteúdo de qualquer das músicas (ver transcrição em Anexos) para delinear o propósito que o próprio Juliano, na hora de cantar, comentou:

a gente criou esse grupo pra tentar somar na luta da população não só dos indígenas mas também da periferia porque o sistema é o inimigo do povo. Através do Rap a gente quer mandar mensagem assim pra todos; pra mostrar que a gente está todo mundo unido contra o sistema. Nas aldeias tipo assim, a gente sai pra a cidade, né? Então, já é um mundo assim, diferente, porque muitas pessoas olham assim com olhar diferente, vamos dizer assim. Tipo eles olham para nós e falam assim: “ele é índio? E por que que ele usa tênis, por que que ele tá usando calças, porque no conhecimento de muitos o índio anda pelado, né? Mas, vamos dizer que isso não é verdade, que hoje depois do contato com branco, depois que eles chegaram a gente já pega um pouco da cultura dos não índio também (Juliano, 23 de abril de 2018).

No depoimento de Juliano é apreensível a tarefa que ele assume como cantor/lutador. Ele dirige-se a um público externo à aldeia, alheio a seu círculo: refere-se àqueles com quem guarda um vínculo estrutural; ora indígenas, ora não indígenas. Seu posicionamento transpõe o que normalmente entenderíamos por “outro” em um contexto indígena, tentando apagar o espaçamento entre coletivos que afrontam condições semelhantes e deixando o lugar da alteridade máxima ao “sistema” (*establishment*).

Essa “outra maneira de fazer” que Maurício comentou, mesmo sem ser alheia à tradição musical guarani, foi incompreendida por alguns atores internos ao mundo de vida mbya. Mencionei já vários personagens da escola e jovens que questionaram o discurso das músicas, isto, avaliando o protesto em termos de ação imediata ligada à aldeia e às atividades escolares. Mas nem todos os jovens tinham interesse nos estudos, inclusive, um dos rappers uma vez falou para mim, de forma irônica, que iria à escola, se as aulas não comesçassem tão cedo.

Uma das divergências marcantes em relação ao grupo foi manifestada pelo próprio “cacique” de Araçaí. Em uma das viagens à aldeia com o objetivo de gravar um dos clipes, dirigi-me a Laércio para avisar-lhe sobre minha estadia. Constrangido, respondeu que eu teria apenas dois dias para gravar, mas que podia ficar na aldeia durante uma semana, acrescentando que ele não estava muito conforme com o grupo e que “eles sabiam a razão”. Esclareceu também que a inconformidade não era comigo, como foi no “período de observação”. No dia seguinte, aproveitando que Maurício e eu estávamos editando em uma sala da escola, Laércio aproximou-se e disse que ele permitiria que eles gravassem na aldeia, mas que se desligava por completo do grupo. Aí que Maurício comentou acerca de uma apresentação que Laércio tinha organizado em outra aldeia e à qual o grupo tinha confirmado comparecer. O problema foi que dias antes da data da apresentação, Juliano foi embora para Guaraqueçaba e não deu satisfações sobre aquele compromisso (notas de campo, 10 de julho de 2018). Mas no interior dessa discórdia generalizada com o grupo, descansava outro plano de relações; as motivações pessoais dos rappers.

A música, enquanto dispositivo das formas expressivas, habilita um espaço de representação da pessoa: uma forma de se apresentar ao mundo e constituir-se nele. O Hip-hop, e em particular o Rap de protesto, integra um repertório de expressões possíveis em torno à dignificação da vida nas margens e à diversificação

de estilos vida tomados como “corretos”. No caso do NG, esse protesto é matizado pela reivindicação de manter uma forma de andar. Mesmo que os Mbya, em geral, disponham-se a “fugir” eventualmente nas suas trajetórias de vida, quando este aspecto era associado ao grupo de Rap predominava a propensão a ser assimilado em termos de um protesto-ação; uma forma de expressão política propriamente “de fora”. Em outras palavras, apesar de outros Mbya praticarem essa mesma forma de andar, a mensagem das músicas revertia-se contra eles mesmos. Esse “fora político” pode ser exemplificado por diferentes entidades: ora a escola interpretada pelos *jurua* que divulgam formas de ativismo, ora por outros indígenas de hábitos políticos muito mais visíveis no exterior. Aliás, as músicas tinham indicações claras e alusivas aos obstáculos que enfrentam os Guarani na atualidade, como a “demarcação” (presente ao longo da maior parte das músicas). Além de fazerem alusão ao direito e necessidade do reconhecimento legal das terras historicamente ocupadas pelos indígenas, eles empenhavam-se para incorporar o traço da mobilidade e da circulação de pessoas entre aldeias neste discurso político.

O protesto mbya é historicamente refinado, no sentido que, como Clastres (1989) sugere, eles acorçoaram-se em uma tradição religiosa para resistirem ao “mundo de fora” onde sucumbiam. Não é estranho, assim, que um dos aspectos recorrentes na performance musical do grupo é expressar a vontade por se mostrar em movimento em sentido divergente ao do protesto-ação. No entanto, o conteúdo das músicas do grupo é claramente uma forma de demanda coletiva, pois, efetivamente, o fio condutor de todas as músicas, as mensagens durante os shows e o conteúdo divulgado por eles na mídia digital expressava o descontentamento por aquilo que eles sentiam ou achavam que os ameaça enquanto grupo. Mas nas músicas também estão implicadas as particularidades de seu estilo de vida. Algumas destas expressões fazem parte de sua vivência pessoal, tais como o preconceito padecido por serem indígenas e o trato diferenciado por pessoas não indígenas, outras fazem parte da forma de conhecimento propriamente mbya como o *guatá* e as referências a Nhanderu (“Nosso Pai”), outras integram discursos trazidos da escola e que é falado com um vocabulário acadêmico e crítico da realidade social (“capitalismo”, “opressão burguesa”) e, por fim, há os discursos que eles retomam da música do Hip-hop, sua simbolização do mundo e sua gíria.

#### 4 CONCLUSÕES: MUSICALIZAÇÃO DO OUTRO OU OUTFRIFICAÇÃO DA MÚSICA?

Recapitulando os tópicos desenvolvidos, retomarei aqui as categorias e os dados abordados para desembocar na relação música e alteridade. De forma paralela, repassarei as implicações do trabalho de campo enfatizando a trama tecida pela mídia digital e o registro audiovisual. Assim, vou partir de um aspecto chave na pesquisa até aqui não concluso, isto é, o tipo de afinidade entre o Hip-hop e a música guarani. Basicamente quero responder à pergunta sobre quais são as condições que permitem a conexão entre essas duas expressões musicais. Continuarei com a ideia de “ecologia das formas expressivas”, que propõe refletir sobre a coexistência entre diversas sons e músicas, assim como o conjunto de relações particulares em que elas são socializadas. No caso mbya, um dos aspectos que caracteriza este sistema de relações é a intensa mobilidade no interior de circuitos entre as aldeias e entre os parentes. Assim, abordarei também aquilo expressado pelos rappers mbya ao respeito de suas motivações ao fazer música, não apenas na letra ou na performance musical, mas literalmente sobre a caminhada dos integrantes (e ex-integrantes) em sua passagem pelo grupo. Mas a ligação com o Hip-hop não é um fenômeno de valoração nula, pois existe um canal para mover-se no trânsito dessas áreas de contato; por isto, o último ponto de reflexão será sobre se há aqui uma transformação em branco ou uma forma de indigenizar a música popular.

Entrando na primeira questão, defendi que existe uma correspondência – ora em sentido potencial, ora de fato – entre o Hip-hop e a musicalidade guarani. A meu ver, a questão dos jovens mbya serem ligados ao Hip-hop enquanto jovens é uma questão muito mais sociológica, aonde envolvem-se a relação com os meios de comunicação, representações da subalternidade, análise do desenvolvimento da pessoa sobre categorias como movimento social, sociedade nacional, estrutura social, etc. Qual é, então, essa conexão específica que liga aos rappers guarani, enquanto Mbyas, com Hip-hop? Pois bem, argumentei que isto acontece desde a afinidade potencial, ou seja, desde o papel que os elementos de cada uma destas formas expressivas (o Rap e a musicalidade Mbya) desempenham com respeito ao imaginário que o suporta, assim como dos aspectos contextuais que confere às comunidades indígenas e certos grupos urbanos de características econômicas e

políticas semelhantes em relação ao contexto nacional. Ao primeiro nível de análise, chamei de plano “lírico-expressivo”, enquanto que ao segundo, referi-me como nível “contextual” ou “estrutural”.

Tal como foi abordado no começo e, em defesa do título desta dissertação, assumo que o Rap funciona como um meio de expressão que permite assimilar ao outro; quem é esse outro? Qualquer entidade ou pessoa que esteja em uma situação diferenciada a respeito do “nós”, e em razão da qual se desenvolve um conflito de interesses. Entre vários grupos Tupi-Guarani, a abertura para o outro (Deuses, inimigos, guerreiros) passa pelas coordenadas da música; seja através de um ritual, como aquele do matador entre os Araweté (VIVEIROS DE CASTRO, 1986) ou, contido nos cantos, como as aluções míticas dos *mborai* ao combate e a atividade guerreira nos Mbya (MONTARDO, 2004; CAMPOS, GODOY e SANTOS, 2017). O Rap, por sua conta, tem a capacidade lírica de engajar uma relação política com o outro, desde diversos posicionamentos e desde um amplo espaço de criação literária.

A pesar da diferença entre os processos de identificação dos povos ameríndios e os coletivos no interior do Hip-hop, o Rap serve como um conduto entre diversas formas de pensamento, a saber, a cosmologia Mbya e a areia política arranjada no contato com a sociedade nacional. Isto acontece particularmente desde o caso do Rap de protesto, aonde o componente de confronto estimula o desenvolvimento de uma música. Inclusive, ao nível de construção lírica, o Rap desenvolve um estilo que recria a visão do outro como forma de assimilá-lo; em ocasiões, adota, em primeira pessoa, a fala do outro; o preda, no sentido de que recria um cenário de domesticação do outro. Em diversos grupos ameríndios, as práticas colonizadoras e dos missionários traz consigo uma colonização de mão dupla, pois, além dos indígenas serem colonizados, os colonizadores foram “indigenizados”. A ideia de indigenização do cristianismo (antes do inverso), como demonstrado por Vilaça (2007), ou a domesticação de brancos através do intercâmbio de bens, como descrito por Howard (2002), configuram alguns exemplos dessa bilateralidade produzida pelo contato; especialmente, quando se trata de um contato que devêm em confronto.

Mas não só o confronto motiva uma certa revalidação entre o Rap e a musicalidade Mbya, pois o adestramento da palavra falada e a apreciação da fluência no dizer são traços lírico-expressivos que ambas expressões privilegiam e

tentam aperfeiçoar. O que o Rap valora como *flow*, componente estético aonde a voz toma-se por instrumento, é, em contraponto, um traço *sui generis* com o qual os Mbya estilizam a fala e o *japo porã* (fazer bonito), aspecto impresso nas belas palavras. Sua importância para os Mbya, radica em que a fluência do dizer e de expressar-se constituem sinais do bem-estar e, conseqüentemente, um meio para atingir alegria ou satisfação pessoal (PISSOLATO, 2008).

No plano contextual, existe outro tipo de revalidação, e esta apresenta-se como resultante de uma convergência na “corrente de equivalências”, para falar nos termos de Laclau e Mouffe (2004). Isto é, uma identificação entre coletivos de trajetórias diversas a partir do lugar ocupado na arena política enquanto sociedade civil. Vale lembrar que o Hip-hop tem, de fato, conexões políticas com coletivos indígenas. Mostra disto são as organizações que tem congregado agrupações indígenas de Rap ao longo da América Latina ou, de maneira mais específica, o trabalho desempenhado pela Cufa (Central Única das Favelas), ONG que em seu extenso fazer pela inclusão social de populações marginalizadas tem ministrado oficinas sobre Hip-hop em comunidades indígenas.

Há, em toda esta circulação de expressões um *continuum*, um condicionamento do Rap e seus atributos na estética Mbya que, longe de resultar em detrimento, vitaliza a inventiva dos jovens para pensar-se como grupo. Isto foi o que chamei de “ecologia das formas expressivas”. Aqui, um conjunto de relações iniciais insere-se em um novo espaço de interações que impactam na comunicação do grupo. No caso que acompanhei, diversos exemplos dão conta disto: a forma de expressar o protesto, tendo a música de Rap como meio de expressão extensivo e as plataformas sociais que propiciam a manutenção entre pares (amigos e parentes) em condições de distanciamento, devido, entre outras coisas, ao “fugir” recorrente entre os Mbya.

Retomando as particularidades mbya perante outros grupos indígenas do sul de Brasil, é sugestivo colocar-nos no papel da música como meio para lidar politicamente com o exterior. Basta pensar no outro grupo majoritário na região sul do Brasil (por certo, majoritário mesmo no contexto da população indígena total do país), os Kaingang, com quem de fato compartilham algumas reservas indígenas no Paraná. Uma diferença entre estes dois grupos é a prevalência dos Kaingang em cargos políticos, assim como uma intensa visibilidade ativista. Enquanto aos Guarani, mesmo tendo representação em cargos administrativos, é atribuída uma

“passividade política”, não porque sejam, com efeito “passivos” politicamente, mas porque suas formas de expressão política não são percebidas facilmente pelo exterior. É claro que os dados apresentam uma intensa expressão política, porém, diferente ao que chamei de “protesta-ação”.

O sentido de protesto-ação, alheio aos hábitos políticos dos Mbya, foi uma dimensão em que se apresentou discordância entre os rappers e seus escutas, já que usavam um discurso de protesto ativista e, portanto, eram julgados como tal sob o critério de fazer político visível para o exterior. Não é que sua forma de protesto não fosse uma “ação” propriamente, mas essa ação tem sentido no interior da noção de pessoa mbya e não necessariamente para o discurso do exterior. Um claro exemplo foi a luta por reconhecer suas práticas espaciais e de mobilidade, que tem sido um aspecto recorrente a discutir nos debates sobre o processo de demarcação do território mbya e a dificuldade por tornar este traço juridicamente inteligível.

	Contexto	Contexto mbya	Princípio subjacente
Interface	Plataformas digitais	Relacionamentos que transcendem o espaço local	Comunicação à distância
Formas expressivas	Hip-hop	Musicalidade Guaraní/resistência “passiva”	Assimilação do outro através da música

Tabela 3. Formas expressivas e as interfaces que as suportam entre os jovens mbya.

FONTE: O autor (2019).

A divergência entre suas práticas políticas, o que eles queriam apresentar nas performances e o conteúdo das músicas trouxe uma dinâmica particular que delineou o curso da pesquisa. Eu me desenvolvi com os rappers na medida em que havia trabalho audiovisual para produzir; para além deste papel, surgiu o questionamento sobre como representar a mirada deles e, particularmente, a mirada em torno dos não indígenas.

Em um texto ressonado de Bruce Albert e Alcida Rita Ramos (2002), é discutido o tema sobre como prescindir, em nossas análises, de nossa maneira de construir a alteridade e assim aproximar-nos à maneira em que outros olhares (indígenas) constroem esta alteridade. A promessa pode ser enganosa: o pesquisador (e, todavia, mais evidente, o realizador audiovisual) retrata sempre sob seu olhar. Os exercícios para incentivá-los a usar o equipamento, a técnica de



observação a posteriori a partir da colocação da câmara em um ponto cego durante períodos longos e sobre prévio acordo (*fly-on-the-wall*), ou tentar trilhar o olhar deles sobre o que dizem estar interessados em gravar são apenas esforços por diversificar os modos de representação, porém, a representação do pesquisador. Mas isto não é uma preocupação inédita, pois tem sido um dos focos da antropologia visual durante várias décadas. Mesmo que o problema da representação abranja outras formas de registro, o visual torna-se o lugar mais obvio nas descrições: a facilidade com que a memória retém a parte visual dos dados sensíveis e o reinado do visual como registro comunicativo devêm, certamente, em um *oculocentrismo* (CASTAÑARES, 2007).

Em suma, as plataformas digitais e as ferramentas audiovisuais jogaram um papel central para os rappers como extensão do processo de criação dos conteúdos difundidos pelo grupo. Assim, visto que essa criatividade foi incentivada pelas interfaces não indígenas, tipicamente associadas ao mundo ocidental, fica a questão sobre qual é o estatuto adquirido dos rappers após a exaustiva relação com estas plataformas?

No primeiro capítulo, considerei a dimensão da religião como o terreno necessário para entender o lugar do outro na cosmologia guarani. Esse espaço foi explorado através de um breve repasso da mitologia guarani e dos cantos próprios da *opy* (*mborai'i*). Parti da ideia de que o trânsito da música popular através da mídia gera situações de encontro ou reconhecimento entre grupos culturais e identidades diversas. O Hip-hop é um meio de expressão adotado desde o exterior, mas que contribui a estender a traços culturais próprios fazendo-os visíveis por meio de performances de identificação. A música não só inclui conteúdos líricos e sonoros, mas também um conjunto de expressões corporais, assim como uma maneira de interagir com a tecnologia; inclui formas de se apresentar ao mundo e formas de conhecê-lo.

Longe de marcar dualismos de oposição, falar da “continuidade” entre o Hip-hop e a questão mbya é uma forma de mostrar regiões de representação aonde a música popular e a música tradicional aproximam-se a ponto de encontrarem-se. Esta “equivalência” tem lugar quando os significados do Hip-hop, na hora de fazer Rap, coincidem entre pessoas indígenas e não indígenas; por exemplo, para expressar ou denunciar o preconceito dirigido para eles. O Hip-hop, enquanto conjunto de formas expressivas, emprega essa tensão entre quem executa o

preconceito e que é objeto dele; ou seja, entre aqueles para quem a imagem de si é motivo de preconceito e os que efetuam esse preconceito. Em virtude deste encontro, a imersão dos jovens mbya no Hip-hop representa senão uma extensão do “nós” dirigida ao exterior do grupo; aos *jurua*, aos fazendeiros, a outros indígenas, aos antepassados escravizados que ativam a memória coletiva quando um indígena é alvo de ataques sistemáticos pelo conflito da terra. Contudo, as ondas do Hip-hop, enquanto dispositivo de comunicação ocidental, não chegam à beira do “eu” coletivo guarani-mbya; não conseguem espalhar-se até o lugar do “nós interno”, pois ele fica à margem das práticas que geram a vida social na aldeia. A incorporação do Hip-hop pelos jovens mbya prolifera apenas na tentativa por conformar um “nós” dirigido ao exterior.

Antes de finalizar, encontro apropriado fazer um breve balanço entre os objetivos atingidos, as omissões e os caminhos possíveis que, a meu ver, poderiam extrapolar o presente trabalho. Antes de tudo, considero que, diante de uma antropologia mais pura e inclusive indigenista, pode ter lugar a preocupação por teorizar sobre os meios audiovisuais como extensões da cultura. Desde que isto é possível unicamente no trânsito de campos de estudo particularmente diversos, assumo que é necessário tomar nota dos interstícios que hoje em dia pairam-se sobre diversos campos de conhecimento derivados da antropologia, da música e da comunicação.

Tento falar da música como um conjunto de forças que habitam, como diria Merriam (1964) em uma linguagem secular da comunicação humana, dentro de um universo imanente e que se encarnam nas pessoas em forma de emoções. Assim, este estudo pode fazer-se extensivo às formas de agenciamento da música e como certas emoções como o confronto ou a transgressão podem gerar ao mesmo tempo sentimentos de afinidade entre grupos.

Dado que eu não tive a intenção de enxergar a problemática desde a antropologia visual, seria sugestivo integrar categorias de estudo que permitira-me tornar problematizável os registros audiovisuais do grupo. Um caminho possível para isto seria retomar uma analogia sobre a escrita com o trabalho de edição. Isto é, considerando que a escrita faz parte do processo reflexivo na pesquisa, o processo de edição do material audiovisual opera também como uma estratégia metodológica na análise de dados. Em outras palavras, tanto a escrita quanto a edição, conformam respectivamente etapas extensivas da construção cognitiva do objeto de

estudo, e não só um espaço para a transcrição de sínteses previamente atingidas: o ato de escrever faz aparecer ligaduras entre agentes difíceis de enxergar à primeira vista, dessa maneira que a pós-produção pode resultar um espaço incipiente para fazer sua parte. De fato, eu mesmo atribuo a este processo a ferramenta através da qual aprofundei nos diversos significados de protesto que os rappers guarani codificavam nas músicas.

Por fim, as limitações do trabalho estribam, entre outras questões, na falta de um contato imbuído na língua guarani com todas suas especificidades mbya. Este aspecto é fundamental na tentativa de conhecer o valor da palavra e a musicalidade nelas, assim como para apreciá-las nas práticas musicais na casa de reza, seu espaço predileto. Além disto, uma das principais omissões do trabalho foram as fontes primárias sobre a música mbya e sua relação com a cosmologia ameríndia. Isto gerou um “silêncio mitológico” nos sujeitos de estudo, devido a que escutei pouco sobre narrações sobre mitos ou sonhos os quais são relevantes na cosmologia guarani. Portanto, valeria a pena robustecer os dados aqui apresentados a partir de uma extensa revisão da mitologia mbya com ênfase nos deslocamentos e práticas espaciais, para compreender com maior profundidade as motivações atuais dos jovens guarani que fazem Rap e que dão vida a uma cena musical caminhante. Mas este será um trabalho para o futuro.

## REFERÊNCIAS

- ALBERT, Bruce; RAMOS, Alcida Rita (organizadores), **Pacificando o branco. Cosmologias do contato Norte-Amazônico**. São Paulo: UNESP, 2002.
- ALMEIDA, V. C. Internet, demandas culturales y minorías en Brasil: resistencia y voz activa en Indios online y Central Hip-hop. **Diálogos de la comunicación: Revista académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación social**, , n. 86, p. 1–15, 2013. Disponível em: <[http://dialogosfelafacs.net/wpcontent/uploads/2015/86/86\\_Revista\\_Dialogos\\_interne\\_t\\_demandas\\_culturales\\_y\\_minorias\\_en\\_brasil.pdf](http://dialogosfelafacs.net/wpcontent/uploads/2015/86/86_Revista_Dialogos_interne_t_demandas_culturales_y_minorias_en_brasil.pdf)>. Acesso em: 10 de abril de 2018.
- AMARAL, Luciana. 2017. Ministério da Justiça muda processo de demarcação de terras indígenas. **Globo**. <<https://g1.globo.com/politica/noticia/ministerio-da-justica-mudaprocesso-de-demarcacao-de-terras-indigenas.ghtml>>. Acesso em: 20 de marzo de 2018.
- AMORIM, L. S. **Cenas de uma revolta urbana: movimento hip hop na periferia de Brasília**. Caxambu, 1997.
- ANDRADE, E. N. DE (ORG.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Selo negro, 1999.
- AZEVEDO, M.; BRAND, A.; COLMAN, R. S. **Os Guarani nos seus processos de mobilidade espacial e os desafios para as políticas públicas na região fronteiriça brasileira**. Em Marta Maria Azevedo e Rosana Baeninger (orgs.) Povos indígenas: mobilidade espacial, p. 9-26. ed. Campinas: Unicamp, 2013.
- BANKS, M.; HOWARD, M. (COMPS.). **Rethinking Visual Anthropology**. Yale: University press, 1999.
- BARTOLOMÉ, Miguel Alberto. **Parientes de la Selva. Los Guaraníes Mbyá de la Argentina**. Paraguay: CEADUC, 2009.
- BLACKING, J. Deep and Surface Structures in Venda Music. **Yearbook of the International Folk Music Council**, v. 3, p. 91–108, 1971.
- BLACKING, J. ¿Qué tan musical es el hombre? **Desacatos**, n. 12, p. 149–162, 2003.
- CASTAÑARES, Wenceslao. Cultura visual y crisis de la experiencia. **CIC Cuadernos de Información y Comunicación**, vol. 12, p. 29-48, 2007.
- CAULFIELD, K. U.S. Music Consumption Up 12.5% in 2017, R&B/Hip-Hop Is Year's Most Popular Genre. **Billboard**, 2018. Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/8085975/us-music-consumption-up-2017-rb-hip-hop-most-popular-genre>>. Acesso em: 10 de junho de 2018.
- CALAZANS, Daniel Pierri. O dono da figueira e a origem de Jesus: uma crítica xamânica ao cristianismo. **Revista de antropologia**, v. 57, n. 1, p. 265-301, 2014.
- CAMPOS, Alzira Lobo Arruda; GODOY, Marília Gomes Chizzi; SANTOS, Raimunda Maria Rodrigues. Imaginário e representações míticas: as belas palavras (Ayvu Porã) dos cantos divinos (Mborai) Guarani Mbya. **Espaço Ameríndio**, vol. 11, no 2, p. 167-185, 2017.
- CARDOSO DE OLIVERA, Roberto. **Um conceito antropológico de identidade**. Brasília: Fundação Universidade de Brasília, 1974.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Os mortos e os outros. Uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios Krahó**. São Paulo: Hucitec, 1978.
- CARVALHO, Marco Antônio. **Indígenas ocupam Jaraguá, desligam antenas e 600 mil ficam sem televisão**, Estadão, 2017 Disponível em: <

- paulo.estadao.com.br/noticias/geral,indigenas-mantem-protesto-no-pico-do-jaragua-por-demarcacao-de-terras,70002000383> Acesso em 12 de março de 2018.
- CHAMORRO, Graciela. **A espiritualidade guarani: uma teologia ameríndia da palavra**. São Leopoldo: Sinodal/IEPG (Teses e dissertações, 10), 1998.
- CHANG, Jeff. **Can't stop won't stop: A history of the hip-hop generation**. St. Martin's Press, 2007.
- CLASTRES, Hélène. **La tierra sin mal**. Buenos Aires: Del Sol, 1989.
- CLASTRES, Pierre. **A Fala Sagrada: Mitos e Cantos Sagrados dos Índios Guarani**. Campinas: Papirus, 1990.
- COLMAN, R. S. ; AZEVEDO, M.; ESTANISLAU, B. Os Guarani e o seu modo de ser caminhante. **Idéias**, v. 8, n. 2, p. 197–218, 2017.
- DESCOLA, Philippe. **Construyendo naturalezas. Ecología simbólica y práctica social**. Em *Naturaleza y sociedad. Perspectivas antropológicas*, p. 101-123. México: Siglo XXI, 2001.
- DESCOLA, Philippe. Além de natureza e cultura. **Tessituras**, v. 3, n. 1, p. 7-33, 2006.
- FELD, Steven. Aesthetics as Iconicity of Style, or “Lift-up-over Sounding”. **Yearbook for Traditional Music**, v. 20, p. 74-113, 1988.
- FUTRELL, Robert; SIMI, Pete; GOTTSCHALK, Simon. “Understanding music in movements: The white power music scene”, **The Sociological Quarterly** n. 47, v. 2, p. 275-304, 2006.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad**, México: De Bolsillo, 2001.
- FRITH, Simon. **Performing rites**. Cambridge: University of Harvard, 1998.
- FRITH, Simon. El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular. **Papers**, v. 29, p.178-196, 1996.
- GEERTZ, Clifford. **La interpretación de las culturas**, Barcelona: Gedisa, 2003.
- GOFFMAN, Erving. **La presentación de la persona en la vida cotidiana**. Buenos Aires: Amorrortu, 1981.
- GOLDMAN, Márcio. **Uma categoria do pensamento antropológico: a noção de pessoa**. *Revista de Antropologia*, p. 83-109, 1996.
- HAHNE, Stephanie. **Sertanejo domina e funk cresce: Spotify atualiza ranking do gosto musical do brasileiro**. Tenho mais discos que amigos, 2018. Disponível em <<http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2018/08/29/spotify-ranking-brasil-funk/>>.
- FORMAN, Murray. **The ‘hood comes first. Race, Space, and Place in Rap and Hip**. Middletown: Wesleyan University Press, 2002.
- HALL, Stuart. **Sobre postmodernismo y articulación**. Em Eduardo Restrepo (editor), *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Envión p. 75-93, 2010.
- HALL, S; GUY, P (COMPS) **Cuestiones de identidad cultural**, Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- HOWARD, Catherine; VELTHEM, Lúcia Van. **A domesticação das mercadorias: Estratégias Waiwai**. Em Bruce Albert e Alcida Rita Ramos (organizadores), *Pacificando o branco. Cosmologias do contato Norte-Amazônico*. São Paulo: UNESP, p. 25-60, 2002.
- FUNAI, Diretoria de Assuntos Fundiários. **Ficha da TI Karugá (Araçáí), situação do processo demarcatório**. Brasília: 2012. Disponível em: <<https://terrasindigenas.org.br/es/terras-indigenas/4973>>. Acesso em: 18 de dezembro de 2018.

- INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL (ISA). Guaraní Mbya. Disponível em <[https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani\\_Mbya#Popula.C3.A7.C3.A3o](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani_Mbya#Popula.C3.A7.C3.A3o)>.
- IRURETAGOYENA, F. A. A. De la patrimonialización del hip-hop al ascenso del rap indígena en Brasil: encuentros entre lo masivo y lo vernáculo. **El oído pensante**, v. 6, n. 2, p. 132–146, 2018. Disponível em: <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>>.
- KRÜGER, S. **Ethnography in the performing arts**. Liverpool: John Moores University, 2008.
- LACLAU, Ernest; MOUFFE, Chantal. **Hegemonía y estrategia socialistas. Hacia una radicalización de la democracia**, Madrid: Siglo XXI, 2004.
- LADEIRA, M. I. **O caminhar sob a luz: território mbya à beira do oceano**. São Paulo: UNESP, 2007.
- LAGROU, Elsie Maria. O que nos diz a arte kaxinawá sobre a relação entre identidade e alteridade?. **Mana**, vol. 8, no 1, p. 29-61, 2002.
- LEAL, Sérgio José de Machado. **Acorda hip-hop!: despertando um movimento em transformação**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- LEI Nº 2799 [Brasil]. “Declara Patrimônio Cultural Imaterial do estado do Rio de Janeiro a cultura hip hop e dá outras providências”. 10 de mayo de 2017. <<http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/scpro1519.nsf/18c1dd68f96be3e7832566ec0018d833/92d9b55a14efb63a8325811c00674c4e?OpenDocument>>. Acesso em: 15 de março de 2018.
- LUCIANI, Jose Antonio Kelly. Relations within the Health System among the Yanomami in the Upper Orinoco, Venezuela. **Tese**, Darwin College University of Cambridge, 2003.
- LUCIANI, Jose Antonio Kelly. “Os Encontros de Saberes”: equívocos entre índios e Estado em torno das políticas de saúde indígena na Venezuela. **Ilha**, v. 11, p. 265-302, 2009.
- MARCUS, G. Identidades passadas, presentes e emergentes: requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial. **Revista de Antropologia**, , n. 34, p. 197–221, 1991.
- MASSARO, Tatiana de Lourdes. Relação social no pensamento do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. **Ponto Urbe**, n. 17, 2015.
- MCCALLUM, Cecilia. Alteridade e sociabilidade kaxinauá: perspectivas de uma antropologia da vida diária, **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 13, n. 38, p. 1-11, 1998.
- MCCALLUM, Cecilia. Intimidade com estranhos: uma perspectiva kaxinawá sobre confiança e a construção de pessoas na Amazônia, **Mana**, v. 19, n. 1, p. 123-155, 2013.
- MELIÀ, Bartomeu, Palavras ditas e escutadas. **Mana**, v. 19, n. 1, p. 181-199, 2013.
- MERRIAM, A. **Anthropology of Music**. Chicago: University of Chicago, 1964.
- MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. Uma antropologia da música guaraní. **Tellus**, v. 4, n. 7, p. 73–91, 2004.
- MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. **Através do Mbaraka. Música, dança e xamanismo guaraní**, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- MURA, Fabio. **À Procura do Bom Viver. Território, tradição de conhecimento e ecologia entre os Kaiowá**. Universidade Federal de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- NASCIMENTO, A. M. DO. O potencial contra-hegemónico do Rap indígena na América Latina sob a perspectiva decolonial. **Polifonia**, v. 21, n. 29, p. 91–127, 2014.

- NETTL, Bruno. *Theory and Method of Ethnomusicology*, New York: Schirmer, 1964.
- NHAMBIQUARA, Deroby; BENUTTI, Maria Antonia; MENDES, Geralda. **Grafismo indígena guarani; do mítico a análise formal**. 23º Encontro da ANPAP – “Ecossistemas Artísticos”, Belo Horizonte, 2014, p. 2460-2474.
- NIMUENDAJÚ, Curt Unkel. **As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-guranani**, Hucitec, São Paulo, 1987.
- ONE, K. . R. S. **The Gospel of Hip Hop**. Brooklyn: Power House, 2009.
- OVERING, Joanna; PASSES, A. (orgs.). **Introduction**. Em *The anthropology of love and anger: the aesthetics of conviviality in native Amazonia*, p. 1-30. London: Routledge, 2000.
- PÉREZ, Maya Lorena Ruiz; VALLADARES, Laura de la Cruz R. (coords.). **Juventudes indígenas. De hip hop y protesta social en América Latina**. México: Instituto de Antropología e Historia, 2014.
- PISSOLATO, E. **A duração da pessoa: mobilidade, parentesco e xamanismo mbya (guarani)**. São Paulo: UNESP, 2007.
- PISSOLATO, E. Dimensões do bonito: cotidiano e arte vocal mbya-guarani. **Espaço Ameríndio**, v. 2, n. 2, p. 35–51, 2008.
- PISSOLATO, E. Mobilidade, multilocalidade, organização social e cosmologia: a experiência de grupos Mbya Guarani no sudeste brasileiro. **Tellus**, v. 4, n. 6, p. 65–78, 2014.
- PISSOLATO, E. Fuga como estratégia: notas sobre sexualidade, parentesco e emoções entre pessoas mbya. **Cadernos de campo**, n. 24, p. 412-426, 2015.
- PINK, S. **Doing Visual Ethnography. Images, Media and Representation in Research**. London: Sage, 2004.
- PINK, S.; KÜRTI, L.; AFONSO, A. **Working Images. Visual Research and Representation in Ethnography**. London: Routledge, 2004.
- PRADELLA, L. G. S. Jeguatá: o caminhar entre os guarani. **Espaço Ameríndio**, v. 3, n. 2, p. 99–120, 2009.
- SALGADO, D.; OLIVEIRA, L. Gênero mais ouvido nos EUA em 2017, hip-hop se fortalece no Brasil com cena que se ramifica. **Globo**, 5. jan. 2018. São Leopoldo. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/genero-mais-ouvido-nos-eua-em-2017-hip-hop-se-fortalece-no-brasil-com-cena-que-se-ramifica-22256889>>. Acesso em: 22 de maio de 2018.
- SANTOS, A. S. DOS. Os rappers e o ‘rap consciência’: novos agentes e instrumentos na luta anti-racismo no Brasil na década de 1990. , v. 11, n. 2, p. 169–182, 2008.
- SCHECHNER, R. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. **Cadernos de campo**, v. 20, n. jan./dez., p. 213–236, 2001.
- SCHIFFLER, Freire, M.; ANDRESSA ZOI NATHANAILIDIS. **O sujeito indígena brasileiro e os projetos globais: protagonismo e resistência no rap guarani**. Lisboa, 2017.
- SEEGER, Anthony; DA MATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. Em *Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil*, João Pacheco de Oliveira (org.). Rio de Janeiro: UFRJ, 1979. p. 11-29.
- SHANK, B. **Dissonant Identities (the Rock and Roll Scene in Austin, Texas)**. Hanover: Wesleyan University Press, 1994.
- SILVA, Maria Aparecida da. **Projeto Rappers: uma iniciativa pioneira e vitoriosa de interlocução entre uma Organização de Mulheres Negras e a juventude no**

- Brasil.** Em Nunes de Andrade, Elaine (ed.), *Rap e educação, rap é educação*, p. 93-101. São Paulo: Summus, 1999.
- SOUZA, J.; FIALHO, V. M.; ARALDI, J. **Hip hop: da rua para a escola**. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- SPRADLEY, J. P. **The ethnographic interview**. New York: Holt Rinehart & Winston, 1979.
- SPRADLEY, J. P. **Participant observation**. New York: Holt Rinehart & Winston, 1980.
- STRAW, W. Systems of articulation, logics of change: scenes and communities in popular music. **Cultural Studies**, v. 5, n. 3, p. 361–375, 1991.
- TANNUS, Rafael Monteiro. 2017. "Guarani ocupam Parque Estadual do Jaraguá em defesa de seu direito à terra". *Instituto Socioambiental* (ISA). <<https://www.socioambiental.org/ptbr/noticias-socioambientais/guarani-ocupam-parque-estadual-do-jaragua-em-defesa-deseu-direito-a-terra>> Acesso em: 28 de fevereiro de 2018.
- TAGG, Philip. Analysing popular music: theory, method and practice, **Popular Music**, núm. 2, pp. 37-65, 1982.
- TESTA, Adriana Queiroz. **Caminhos de saberes guarani mbya: modos de criar, crescer e comunicar**. Tese apresentado ao Programa de Pós-graduação em Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- TICKNER, Arlene. **El hip-hop como red transnacional de producción, comercialización y reapropiación cultural**. Em Pisani, Francis *et al.* (coords.), *Redes transnacionales en la cuenca de los Huracanes. Un aporte a los estudios interamericanos*. México: Instituto Tecnológico Autónomo de México (ITAM), p. 97-108, 2006.
- TURNER, V. **O processo ritual. A estrutura e antiestrutura**. Petrópolis: Vozes Ltda., 1974.
- TURNER, V. **On the edge of the bush: Anthropology as experience**. Tucson: Arizona University Press., 1985.
- TURNER, V. **The anthropology of performance**. Nova Iorque: PAJ Publications, 1987.
- TURNER, V. **From ritual to theatre. The human seriousness of play**. London: The Johns Hopkins Press, 1992.
- VEIGA, Juracilda; DA ROCHA D'ANGELIS, Wilmar. Escola e «secularização» da juventude mbyá-guarani. **Bulletin-société suisse des américanistes**, no 73, p. 61-69, 2011.
- VILAÇA, Aparecida. Indivíduos celestes: cristianismo e parentesco em um grupo nativo da Amazônia. **Religião & Sociedade**, vol. 27, no 1, p. 11-23, 2007.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. **Os Araweté: os deuses canibais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

### Referências fonográficas

- LUCAS, Maria Elizabeth; STEIN, Marília Raquel (orgs.). **Yv'y Poty, Yva'á**. Flores e Frutos da Terra: cantos e danças tradicionais Mbyá-Guarani. Porto Alegre: Ihan/Grupo de Estudos Musicais/PPGMUS/UFRGS, 2009.



### Referencias audiovisuais

PACHECO, Bruno. 2015. Bro MC GUANARI KAIOWA. (49m39s). **Videobiografias indígenas.** Laced/Museu Nacional-UFRJ. [https://www.youtube.com/watch?v=Gjkpc\\_0FwbI](https://www.youtube.com/watch?v=Gjkpc_0FwbI)>. Acesso em: 9 de junho de 2018.

Racionais MC's. 1993. **Otários Racistas**, [Raio-X do Brasil], Zimbabwe Records.

ARMENTA, Alfonso F. 2018. A liberdade. (4m34s) <<https://www.youtube.com/watch?v=bcEKAZMNwvA>>. Acesso em: 28 de dezembro de 2018.

ARMENTA, Alfonso F. 2018. Terena e Guarani. (3m11s) <<https://www.youtube.com/watch?v=9lo3N1yjhMA>>. Acesso em: 28 de dezembro de 2018.

## ANEXOS – TRANSCRIÇÃO DAS LETRAS

### Jaraguá é guarani

Jaraguá é guarani  
 Eu vou representar este povo que resiste  
 Demarcação já!  
 Isso que levo na mente  
 É o foco da missão  
 E agora nesse rap  
 Defendo minha a Nação  
 Mandando esta mensagem daqui de Paraná  
 Aldeia Araçaí  
 Lado a lado pra lutar

Repressão política, roubaram nossas terras  
 Querem oprimir ao povo, mas agora é guerra  
 E nessa batalha vamos juntos pra ganhar  
 A guerra é do povo  
 Para revolucionar, pra defender  
 Aldeia Jaraguá  
 E mais uma vez eu digo demarcação já

O mundo é foda, é triste irmão  
 Mas a pesar de tudo nós somos uma nação  
 Vamos juntos lado a lado e mostrando a revolução  
 Indígenas, camponeses, quilombolas na união  
 Racismo, preconceito,  
 Assesinato em São Paulo  
 Sangue de indígena se escorre no asfalto  
 Mas o povo ergue a cabeça  
 E segue firme sem temer  
 Os indígenas sempre irão prevalecer

[Falado]  
 Ião prevalecer  
 Aldeia Jaraguá  
 Tekoa Pyau  
 Tamo junto aí, lado a lado  
 Até o fim

[Refrão]  
 Jaraguá é guarani  
 Um povo guerreiro sempre vai resistir  
 Jaraguá é guarani  
 Vamos para a luta e não vamos desistir  
 X2

Os xondaros e xondaras lutam com muita dignidade

Mantém o proceder, mano essa é verdade  
 O sistema capitalista que é só para destruir  
 O povo que só quer um pedaço de terra para seguir a vida

Sem terra pra plantar  
 Pro nosso sustento  
 Mas estamos aí na correria  
 Fortalecendo nosso movimento  
 Que é forte, não seremos derrotados  
 Salve! Salve! Aldeia Pyau São Paulo  
 NG do Rap da aldeia Araçaí  
 Mandando esta, estamos junto aí  
 Sempre lado a lado  
 Lutando até o fim por essa terra  
 Que sempre foi do povo guarani  
 E através do Rap sem medo de falar  
 Defendo os irmãos lá de Jaraguá  
 Guerreiros de luta  
 Que encima tem de pé  
 Acreditando num futuro  
 Mantendo a sua fé  
 Lutando pela terra, pela demarcação  
 Contra a invasão, irmão, com união

Eu sei que não é fácil  
 Muita desigualdade,  
 Mas Nhanderu está olhando  
 Dando umas forças para a comunidade  
 Sei que não é fácil  
 Muita desigualdade  
 Mas Nhanderu está olhando  
 Dando umas forças para a comunidade...  
 Pra comunidade

[Refrão]  
 Jaraguá é guarani  
 Um povo guerreiro sempre vai resistir  
 Jaraguá é guarani  
 Vamos para a luta e não vamos desistir

### **Terena e Guarani**

Lá no Mato Grosso tem um povo que resiste  
 Apesar de tudo, mantém o proceder  
 persiste com muito orgulho  
 que vou apresentar o povo terena, guarani kaiowá

Vamos pra frente e não vamos desistir

porque nosso lema aqui é "lutar e resistir",  
pela demarcação, pelo futuro da nação,  
para defender a nossa história e a nossa tradição

O povo indígena sofre,  
a nossa sangue escorre,  
vários xondaros morrem buscando dias melhores  
mas a luta continua e nunca vai parar  
cada queda levantamos com mais forças para lutar

Versão original no guarani	Tradução de Maurício e Adriano	Tradução de Juliano
[Refrão] Jajeoi javy'a jajeoi jaexauka mombyry jaguata Nhande yvy re já luta jurua kuery nhande kuery pe ojuka x2	Vamos todos juntos, mostrar a nossa força (cultura) Lutar pela nossa terra, os brancos (latifundiários) mataram (ou ainda matam) muitos índios	Vamos todos ser feliz. Vamos mostrar a nossa força. Vamos todos pra longe Vamos lutar pela nossa terra

Guarani kaiowá, terena sempre unidos,  
batalhando-se, arriscando,  
porque o Brasil de hoje é muito sangrento  
pior no que no inferno o país onde vivemos

Versão original no guarani	Tradução de Maurício
Ikuai pora xeva e kuery ikuai tekoa há e javi rupi ojexavai Hay gui kue jurua kuery respeito nome ei Heta ma omano heta ojexavai tembi u nda i po i kyingue Okaru aguã	Tem pessoas querendo feliz nas s (aldeias), umas continuam na miséria (sofrimento) E hoje em dia os brancos não respeitam a nossa cultura Vários já morreram e vários ainda sofrem e não tem comida para as crianças se alimentar

Pistoleiros passando, armados, ameaçando  
se vê uma liderança indígena já chega matando,  
já chega matando

[Refrão]  
Jajeoi javy'a jajeoi jaexauka  
mombyry jaguata  
Nhande yvy re já luta  
jurua kuery nhande kuery pe ojuka  
x2

E o governo que fala, queria proteger ao povo,  
não fazem nada quando eles abrem fogo  
quem promete proteção, mesmo que manda matar  
salve, salve a tudo povo terena e kaiowá  
que lutam pela terra, e não param por nada

O sangue é verdadeiro, não é sangue de barata  
século vinte e um: período de terror, os políticos de hoje,  
sofrimento e muita dor, o povo se revela a cada dia  
xondaros e xondaras por uma nova democracia, viva!  
a resistência dos povos indígenas que cresce a cada dia

[Refrão]  
Jajeoi javy'a jajeoi jaexauka  
mombyry jaguata  
Nhande yvy re já luta  
jurua kuery nhande kuery pe ojuka  
x2

A liberdade

[começo em guarani]	
Versão original no guarani	Tradução de Maurício
Jajeoi jaguatá, jajeoi javy á	Vamos caminhar, vamos ser feliz

Buscar para todos um mundo de paz,  
Sofrimento nunca mais

Venha-se juntar,  
A andar do nosso lado  
Seremos fortes andando lado a lado  
O povo injustiçado não acredita aqui  
Será bem melhor mais pra frente

Ao lado do meu povo  
O índio, na linha,  
Mostrando a realidade dos povos indígenas  
Que buscam demarcação,  
Com amor, confiança e união

Resistimos com força  
Sem armas na mão  
Povo luta acreditando na revolução  
Não desista, insista irmão  
Quem sofre, hoje só vive na ilusão

[Refrão]

Todos juntos vamos lutar  
 Deus está com nós  
 É só acreditar  
 Vivemos no mundo da maldade  
 Afundados sem Deus, sem piedade  
 Pegue suas coisas e vamos pra frente  
 Afundar tudo que atrasa a gente  
 E dar o grito da liberdade, a liberdade

Para escapar tem que ter habilidade  
 Se não será enterrado por toda a eternidade  
 Sem piedade, apodrecendo-se no buraco  
 Sem emprego, morando de baixo de um barraco  
 Se o Brasil não vai mudar,  
 Então vamos fazer a mudança  
 Hoje os políticos não são de confiança  
 Eles querem ver a gente afundados  
 No mar, analfabetos, para sempre trancados

Seguindo enfrente  
 Vamos procurar um mundo diferente  
 Eles matam milhões de nossos parentes  
 Já falamos mais, eles não compreendem  
 Não entendem, que ninguém é diferente  
 O sonho de quem sofre é agir livremente  
 Que está longe de ser conquistado  
 Mas que maltrata a gente vai ser derrubado

Todos juntos vamos lutar  
 Deus está com nós  
 É só acreditar  
 Vivemos no mundo da maldade  
 Afundados sem Deus, sem piedade  
 Pegue suas coisas e vamos pra frente  
 Afundar tudo que atrasa a gente  
 E dar o grito da liberdade, a liberdade

Acredite amanhã é outro dia  
 Vamos lutar com grande autonomia  
 Chama aos moleques e toda rapaziada  
 Junte os xondaros e xondaras aqui da área  
 Vamos juntar, organizar,  
 Aqueles que vão com nós para batalhar  
 Montar o nosso estúdio  
 E fortalecer a defesa  
 Desse jeito seremos muito fortes, com certeza  
 Com calma, sem pressa, agora é agora  
 Mano, vamos nessa a derrubar ao gigante  
 Como o rei David: com apenas uma pedrada, mano veja aí!

Como você vê quem sofre aqui  
Na miséria, sem nada, a vida é só pedir  
Pedindo dinheiro, passando de casa em casa  
Usando chinelo e calças rasgadas

Todos juntos vamos lutar  
Deus está com nós  
É só acreditar  
Vivemos no mundo da maldade  
Afundados sem Deus, sem piedade  
Pegue suas coisas e vamos pra frente  
Afundar tudo que atrasa a gente  
E dar o grito da liberdade, a liberdade

**A esperança dos guerreiros**

Lutando pela sua família  
Representando a toda comunidade indígena  
Diremos lutar, para demarcar  
As nossas terras que estão querendo roubar  
Para manter nossa cultura, a nossa tradição  
Lutamos perdidos nessa escuridão  
Mas continua a esperança dos guerreiros  
Do fim do sofrimento, do fim do preconceito

[Refrão]  
A esperança dos guerreiros ainda não acaba  
Lutamos pela nossa família e por toda molecada  
E por toda molecada!  
X2

[Minuto 1:05]

Versão original no guarani	Tradução de Maurício
Ore kuery roju rojoguero a Roipota ma yvy odemarca Heta ma omano demarcação re joguero a apy Jurua kuery respeito nome ei liderança kuery ojukapa Há e tei jajoguero a temarã	A gente veio aqui para lutar queremos nossa terra demarcada Vários já morreram em busca da demarcação Os brancos não respeitam nossa cultura, mataram nossas lideranças mas a gente não vai parar de lutar

Nos não vamos desistir  
Vamos tentar demarcar

Versão original no guarani	Tradução de Maurício
Ore kuery roju apy rojoguero a Ore yvy roipota roexa fazendeiro nhandekuery pe ojukapa Jajeoi jaguata mombyry jajeoi já luta guarani mbya peju oremoiru Peju oremoiru	A gente veio aqui pra mostrar a nossa luta Queremos nossa terra e vemos os fazendeiros matarem os indígenas (os nossos irmãos) Vamos todos juntos vamos lutar guarani mbya, venha-se juntar

Vem aqui meu povo acredite  
Vamos batalhar, nosso direito é buscar  
Vamos para enfrente  
Buscar um mundo diferente  
Já cansei de ver  
A morte dos meus parentes

Versão original no guarani	Tradução de Maurício
Apy nhande kuery Nanahnde respeitai Bom dia, boa tarde Nhandevy pe ndaijayuai Nhandereko jaexauka Pema e kyringue onhevãga onhevãga	Aqui (Brasil) todo mundo Não é respeitado Bom dia boa tarde Ninguém fala mais (não ouve) Vamos mostrar a nossa cultura Olhe as crianças brincando, brincando

[Refrão]  
A esperança dos guerreiros ainda não acaba  
Lutamos pela nossa família e por toda molecada  
E por toda molecada!  
X2

Os guerreiros maltratados  
Jogados, assassinados  
Nesse mundo que é tão difícil  
Ser respeitado  
As flores moçam e a agua seca  
Temos a esperança do fim da guerra  
No coração as cicatrizes prevalecem  
O proceder é a resistência  
Aqui só cresce guarani mbya  
Nós vamos lutar, buscar  
Demarcação já!

Sei que não é fácil  
A vida é difícil  
Mas não desistem  
Nada é impossível



Chega aqui, vamos nos juntar  
A luta é a mesma  
Então, vamos nos ajudar  
Estamos aqui por todas as crianças  
Lutando e seguindo a luz da esperança  
A luz da esperança!

Fala em guarani	Tradução de Maurício
Apy ro vã e Rap rogueru Orekuery roguata Orekuery ro luta Xerentaran kuery peju Joupive nhandekuai nhandomoinru Jurua kuery gui ma ore ndorokyjei ore ndorokyjei	Estamos aqui Para mostrar o nosso Rap (trazendo o Rap) Tamos na caminhada Estamos na luta Meus irmãos venham comigo Para nos apoiar uns aos outros A gente não vai ter medo do sistema, a gente não tem medo

[Refrão]  
A esperança dos guerreiros ainda não acaba  
Lutamos pela nossa família e por toda molecada  
E por toda molecada!  
X4

Rap na aldeia

Eh oh, NG do Rap chegou  
Falando a verdade que você não quis escutar  
Chama os moleques para somar,  
Lutar, representar, revolucionar  
X2

Fazendo a caminhada, levando a palavra  
Mostrando a cara, falando a verdade  
O que acontece hoje, no século vinte um  
Muita desigualdade,  
Pah! Pah!  
Morreu mais um é foda

Tudo isso que enfrentamos  
Com muita gente descriminando  
Se eu passo na rua fingem não me ver  
Mas agora minha voz aqui nem bala, pode crer

Eh oh, NG do Rap chegou  
Falando a verdade que você não quis escutar  
Chama os moleques para somar,  
Lutar, representar, revolucionar  
X2

NG Nação Guarani está no ar  
Com força para seguir, sem medo de avançar  
A favor daqueles que não podem-se defender  
Contra o opressor tamos de pé sem medo de morrer  
Mandando a mensagem, letra revolucionária  
Rap da aldeia, pelo povo humilhado  
Apesar de tudo, na levada nos persistimos  
Por um futuro e vida melhor para os humildes

Eh oh, NG do Rap chegou  
Falando a verdade que você não quis escutar  
Chama os moleques para somar,  
Lutar, representar, revolucionar  
X2